

Γ. ΦΑΡΙΝΟΥ·ΜΑΛΑΜΑΤΑΡΗ

ΑΦΗΓΗΜΑΤΙΚΕΣ ΤΕΧΝΙΚΕΣ
ΣΤΟΝ
ΠΑΠΑΔΙΑΜΑΝΤΗ

1887-1910



ΚΕΔΡΟΣ

ΑΦΗΓΗΜΑΤΙΚΕΣ ΤΕΧΝΙΚΕΣ
ΣΤΟΝ

ΠΑΠΑΔΙΑΜΑΝΤΗ

1887-1910

Γ. ΦΑΡΙΝΟΥ – ΜΑΛΑΜΑΤΑΡΗ

Αφηγηματικές τεχνικές
στον Παπαδιαμάντη

1887-1910

ΔΕΥΤΕΡΗ ΕΚΔΟΣΗ

ΚΕΔΡΟΣ

© Γ. Φαρίνου-Μαλαματάρη, 1987
Εκδόσεις Κέδρος, Α.Ε, 1987

Στη μητέρα μου

ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ	11
ΕΙΣΑΓΩΓΗ	13-36
Κεφ. Α' ΧΡΟΝΟΣ	37-103
I. Χρόνος της Ιστορίας-Χρόνος της Αφήγησης	37
II. Σειρά	38-71
III. Διάρκεια	71-82
IV. Συχνότητα	82-96
V. Συμπεράσματα και Σημειώσεις	96-103
Κεφ. Β' ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ	105-168
I. Εισαγωγή	105-110
II. Είδη της Περιγραφής	111-114
III. Τυπολογία της Περιγραφής	114-122
IV. Οργάνωση της Περιγραφής	122-134
V. Λειτουργία της Περιγραφής	134-146
VI. Περιγραφή και Ζωγραφική	146-161
VII. Συμπεράσματα και Σημειώσεις	161-168

Κεφ. Γ' ΒΑΘΜΟΙ ΤΗΣ ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗΣ: ΛΟΓΟΣ	169-242
I. Μίμηση- Διήγηση	169-170
II. Αφηγηματοποιημένος Λόγος	170-171
III. Αναφερόμενος Λόγος	171-204
IV. Μετατιθέμενος Λόγος	204-237
V. Συμπεράσματα και Σημειώσεις	237-242
Κεφ. Δ' ΑΥΤΟΔΙΗΓΗΤΙΚΕΣ ΑΦΗΓΗΣΕΙΣ	243-290
I. Τρόποι και Σημασία των «Πρωτοπρόσωπων» Αφηγήσεων στον Παπαδιαμάντη	243-249
II. «Άμαρτίας Φάντασμα»	249-255
III. «Τά Δαιμόνια στό Ρέμα»	256-265
IV. «Όνειρο στό Κῦμα»	265-274
V. «Η Φαρμακολύτρια»	275-282
VI. «Υπό τήν Βασιλικήν Δρῦν»	282-285
VII. Συμπεράσματα και Σημειώσεις	285-290
ΕΠΙΛΟΓΟΣ	291-297
ΕΠΙΜΕΤΡΑ I και II	298-300
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	301-310
ΕΥΡΕΤΗΡΙΑ	311-323

Πρόλογος στη β' έκδοση

Εδώ και ένα χρόνο οι Αφηγηματικές τεχνικές στον Παπαδιαμάντη εξαντλήθηκαν. Έγινα λοιπόν δέκτης πιέσεων για την επανέκδοσή τους. Η κατάσταση αυτή με χαροποίησε αλλά συνάμα μου προξένησε αμηχανία. Στο ενδιάμεσο διάστημα πολλά άλλαξαν στον θεωρητικό χώρο και πολλά γράφτηκαν για τον Παπαδιαμάντη. Και εγώ αλλιώς αντιμετώπιζα τον Παπαδιαμάντη τότε, και αλλιώς σήμερα ύστερα από τα μαθήματά μου και την καινούρια αναγνωστική μου εμπειρία. Ήταν δυνατόν να επέμβω στο κείμενό μου;

Μεγάλες αλλαγές στο κείμενο δεν μπορούσα ούτως ή άλλως να κάνω για τεχνικούς λόγους, και η προσθήκη ενός καταληκτικού κεφαλαίου με «Δεύτερες σκέψεις», όπου θα συζητούνταν οι διάφορες κριτικές για το βιβλίο και η πρόσληψή του από άλλους μελετητές του Παπαδιαμάντη, δεν ανταποκρινόταν σε αυτό που επιθυμούσα. Σκέφτηκα λοιπόν ότι το βιβλίο Αφηγηματικές Τεχνικές που, όπως φαίνεται από τις κριτικές, κάτι «εκόμισε» στις παπαδιαμαντικές σπουδές και στην αφηγηματολογική προσέγγιση των κειμένων, όταν κυκλοφόρησε, έπρεπε να μείνει ως έχει.

Γι' αυτό περιορίστηκα να διορθώσω τις λίγες τυπογραφικές ή άλλες αστοχίες και να συμπληρώσω τις ελάχιστες παραπομπές στον Βαλέτα με παραπομπές στον πέμπτο τόμο των Απάντων Παπαδιαμάντη (επιμ. Ν.Δ. Τριανταφυλλόπουλου) που κυκλοφόρησε

στο μεταξύ (Δόμος, 1988). Αυτά μπορεί να τα βρει ο αναγνώστης στον Πίνακα Παροραμάτων και Συμπληρώσεων. Πρόσθεσα παράλληλα και όση βιβλιογραφία κατόρθωσα στο μεταξύ να συγκεντρωσω.

Νομίζω ότι, και μόνον αν διατρέξει κανείς τους τίτλους των βιβλίων και των άρθρων, συνειδητοποιεί ότι το ενδιαφέρον για τον Παπαδιαμάντη-πεζογράφο (τελευταία και για τον Παπαδιαμάντη-μεταφραστή) εξαπλώνεται χωρίς υπερβολή στα πέρατα της γης και καλύπτει από παραδοσιακές φιλολογικές πρακτικές (κριτική και διορθωτικά των κειμένων) μέχρι τις πιο πρωθυμένες ερμηνευτικές προσεγγίσεις, που, όπως είναι αναμενόμενο, ενίστε προκαλούν αντεγκλήσεις. Άλλα περί αυτού ακριβώς πρόκειται: ένας Παπαδιαμάντης ερμηνευμένος με κριτήρια βιογραφικά, μαρξιστικά, ψυχαναλυτικά, ηγετορικά, θεολογικά, σπρουκτουραλιστικά, αποδομητικά, δαρβινικά, φεμινιστικά, πολιτισμικά και άλλα είναι ένα κείμενο που διαρκώς δοκιμάζεται αλλά και δοκιμάζει τους μελετητές του και το θεμιτό των προσεγγίσεών τους. Ο Παπαδιαμάντης, εκ των πραγμάτων, αποδεικνύει την αντοχή και το μεγαλείο του.

Θεσσαλονίκη, Μάρτιος 2000

Πρόλογος

Η εργασία αυτή είναι μια συντομευμένη μορφή της διατριβής που υπέβαλα στο King's College του Πανεπιστημίου των Λονδίνων.

Στις παραπομπές χρησιμοποίησα την κριτική έκδοση των 'Απάντων του Παπαδιαμάντη από τον Ν. Δ. Τριανταφυλλόπουλο. Ήδη από τη σειρά αυτή κυκλοφόρησαν τέσσερις τόμοι – 1ος (1981), 2ος (1982), 3ος (1984), 4ος (1985) – από τις εκδόσεις «Δόμος». Για δύο – ελάχιστα – κείμενα του Παπαδιαμάντη δεν μπόρεσα να συμβουλευτώ τον Τριανταφυλλόπουλο, παραπέμπω στην έκδοση Βαλέτα (1972) με την ένδειξη Β πριν από τον αριθμό των τόμουν και της σελίδας.

Θερμές ευχαριστίες οφείλω και από τη θέση αυτή στον R. Beaton για τις παρατηρήσεις του στις πολύωρες συζητήσεις μας, στην Ελ. Πολίτου - Μαρμαρινού για τις καίριες επεμβάσεις και τη συνεχή ενθάρρυνση, στους N. Τριανταφυλλόπουλο και Δ. Μαυρόπουλο, που μου διέθεσαν ευγενικά ό,τι τους ξήτησα για τον Παπαδιαμάντη· τέλος, στην Τζ. Πολίτη για τις παρατηρήσεις στην ελληνική πα μορφή της εργασίας – κι όχι μόνο γι' αυτές. Είναι αντονόητο ότι κάθε είδους μειονεκτήματα ή και λάθη βαρύνονται αποκλειστικά εμένα.

Με τις ευχαριστίες αυτές δεν εξοφλώ τα χρέη μου σ' όλους δύοι με βοήθησαν στα διάφορα στάδια της δουλειάς και με στήριξαν με τον έναν ή τον άλλο τρόπο. Θέλω να ξέρουν ότι τα ονόματά τους είναι γραμμένα στο μναλό μου και στην καρδιά μου.

Θεσσαλονίκη, Μάιος 1985

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Υπάρχουν ορισμένες διαπιστώσεις γύρω από τον Παπαδιαμάντη και το έργο του που, επαναλαμβανόμενες, τείνουν να γίνουν αναντίρρητες αλήθειες. Η μια είναι ότι ο Παπαδιαμάντης, συγγραφέας του τέλους του ηθογραφικού 19ου αιώνα και των αρχών του 20ού, άσκησε γοητεία στο σύγχρονό του αναγνωστικό κοινό και συνεχίζει να ασκεί γοητεία ακόμη και σήμερα που οι εξωτερικές συνθήκες έχουν μεταβληθεί:

Στόν μισόν και πλέον αιώνα πού μᾶς χωρίζει άπό τόν θάνατο τοῦ Παπαδιαμάντη, τ' ἀντιστύλια τοῦ οίκοδομήματός του ἔπεσαν ἔνα τρόπος ἔνα. Ἡ ἀγροτική φάση πέρασε στή βιομηχανική, τό χωριό στήν τολιτεία, δι χριστιανός στόν ἀπιστο· κοινοτοπίες πού ἀν είχαν τήν δια σημασία τοῦ ἀναπότρεπτου γιά τό πνεῦμα, δση ἔχουν γιά τήν αιθημερινή μας ζωή, θά ἐπρεπε ἡ μορφή τοῦ Σκιαθίτη διηγηματοράφου νά ἔχει γίνει ἀέρας. Δέν ἔγινε.

(Ελύτης, 1977, σ. 10)

Η άλλη είναι ότι όχι μόνο το πλατύ κοινό τον διάβαζε και σον διαβάζει, αλλά και η κριτική, σύγχρονή του και μεταγενέστερη, έχει πάρει διαστάσεις εντυπωσιακές¹. Τα τελευταία μάιμστα χρόνια, που αρχίζουν με την «Εισαγωγή» του Μουλλά στον τόμο *A. Παπαδιαμάντης Αὐτοβιογραφούμενος* (1974) και τεριέλαβαν την επέτειο των 130 χρόνων από τη γέννηση (1851) και των 70 από το θάνατο του συγγραφέα (1911), υπήρξαν μάρτυρας μιας πληθώρας νέων βιβλίων, άρθρων, ανατυπώσεων «αφιερωμάτων», έκδοσης νέων αφιερωματικών τόμων και επανέκδοσης της Άλληλογραφίας του συγγραφέα. Ιδιαίτερα πρέπει να μνημονευτεί η έναρξη της κριτικής έκδοσης

των 'Απάντων του συγγραφέα από τον Ν. Δ. Τριανταφυλλόπουλο, της οποίας έχουν ήδη κυκλοφορήσει οι τέσσερις πρώτοι τόμοι. Η κριτική αντιμετωπίζει τον Παπαδιαμάντη στο πλαίσιο των καιρών μας και προσπαθεί να τον επανακρίνει με βάση σύγχρονες μεθόδους, πράγμα που έχει ως επακόλουθο και την αντίστοιχη αντιρρητική κριτική. Μια πρώτη ματιά στην ποσότητα της κριτικής θα αρκούσε ως έμμεση αξιολόγηση του Παπαδιαμάντη.

Πάντως, στις εργασίες αυτές παρατηρεί κανείς ότι το έργο του Παπαδιαμάντη (όταν μνημονεύεται) εξετάζεται σε συνάρτηση με τον άνθρωπο, την κοινωνία και τις ιδέες του. Ίσως μια τέτοια κατεύθυνση έδωσε από τους πρώτους ο Νιρδάνας, όταν ήδη στα 1906 ισχυρίζοταν ότι

έκεινος πού θά δώσῃ μίαν ήμέραν τήν είκόνα τοῦ συγγραφέως τοῦ πρώτου καὶ τοῦ μοναδικοῦ τῆς ἐποχῆς μας, δέν πρέπει νά χωρίσῃ ποτέ τόν συγγραφέα ἀπό τόν ἄνθρωπον.

(1979, σ. 44-45)

Είναι αλήθεια πως φιλολογική βιογραφία του Παπαδιαμάντη δεν υπάρχει ουσιαστικά. Η εκτενέστερη μέχρι σήμερα, του Βαλέτα, είναι ασυστηματοποίητη και συχνά αυθαίρετη, ενώ η συντομότερη του Μοσχονά (1981) σταματά πολύ πριν από την έναρξη της διηγηματογραφίας. Και οι δυο χρησιμοποιούνται αδιάκριτα έξω- και εσω-λογοτεχνικές πηγές προκειμένου να δικαιολογήσουν τους ισχυρισμούς τους. Τα πρόσωπα του έργου του Παπαδιαμάντη ταυτίζονται φυσικότατα με τους συγγενείς και το περιβάλλον του.

Βέβαια, το εξωλογοτεχνικό υλικό, που θα μας βοηθούσε στην ανασύνθεση του περιβάλλοντος στο οποίο γεννήθηκε η δημιουργική πορεία του συγγραφέα μας, σχεδόν απουσιάζει. Ο Παπαδιαμάντης δε μετείχε ενεργητικά στην κοινωνική και φιλολογική ζωή των χρόνων του, εκφράστηκε ελάχιστα για τους συγχρόνους του², δεν κρατούσε ημερολόγια ή σημειώσεις όπου να εμπιστεύεται τις σκέψεις για την πρόοδο του έργου του. Η λιγοστή αλληλογραφία του με μερικούς εκδότες και τον

Βλαχογιάννη περιορίζεται σε θέματα παραγωγής και αμοιδής είτε της πρωτότυπης ή της μεταφραστικής του εργασίας. Αντί για τέτοιου είδους πληροφορίες, έχουμε ένα πλήθος ανεκδότων για τον άνθρωπο που προέρχονται από τους συγχρόνους του και δείχνουν ότι ο Παπαδιαμάντης, ως ιδιότυπη φυσιογνωμία της εποχής του, είχε γίνει θρύλος και η δημιουργική του παραγωγή μοιάζει περίπου ως αποτέλεσμα της επιφοίτησης του πνεύματος.

Το κενό που αφήνουν οι ελλειπτικές εξωλογοτεχνικές μαρτυρίες καλύπτεται, κατά τη γνώμη πολλών, από το ίδιο το έργο. Τα διηγήματα ιδιαίτερα, ενταγμένα στις απαιτήσεις της ηθογραφίας για απομνημονευματογράφηση και αυθεντικότητα, γίνονται για πολλούς μια αναντικατάστατη βιογραφική πηγή. Με βάση τα παραπάνω το παπαδιαμαντικό κείμενο θεωρείται είτε ότι υπερβαίνει τις απαιτήσεις της λογοτεχνίας είτε ως λογοτεχνικά ανεπαρκές. Και στις δύο περιπτώσεις δε διαβάζεται ως αυτόνομο σύνολο, αλλ' ως «μετάθεση από μια πρωταρχική σειρά» (Todorov, 1977, σ. 234). Η «αρχή» αναζητείται στη ζωή του συγγραφέα και στην πραγματικότητα που επειγράφει ή στην ιδεολογία που εκφράζει το έργο. Οι δύο υφριότερες αυτές θεωρήσεις του έργου εκπροσωπούνται από τον Μουλλά (1974) και την αυτοαποκαλούμενη «Ορθόδοξη Κριτική» (π. Τριανταφυλλόπουλος, 1978, σ. 14 κ.ε.).

Ο Μουλλάς χρησιμοποιεί το έργο, για ν' ανασυνθέσει τον άνθρωπο και τον ψυχισμό του, κύριο χαρακτηριστικό του ποίου θεωρεί την αναπτηρία και τον ακρωτηριασμό. Τα αιίσια; Η επίδραση ενός ασφυκτικού, υπερπροστατευτικού περιάλλοντος, η αναγκαστική υποταγή στον πατέρα³, οι ενοχές πρό τις αιώνιες σπουδές, η έλλειψη ερωτικής πληρότητας κ.ά. Γιο παπαδιαμαντικό κείμενο διαβάζόμενο «ψυχαναλυτικά», χι μόνο μέσα από τις άμεσες μαρτυρίες του αλλά κι από τις μμεσες μνείες και αποσιωπήσεις, ξαναφτιάχνει το πρόσωπο, αποκαλύπτει τις ασύνειδες επιθυμίες του συγγραφέα και εργάζεται την αντιφατικότητα του Παπαδιαμάντη-ανθρώπου. Μια τέτοια διογράφηση φωτίζει και «τή νομοτέλεια ή δποία

παρήγαγε τό εργο» (Μουλλάς, 1974, σ. μ'). Ο Παπαδιαμάντης-άνθρωπος που δεν έκανε ποτέ την επανάστασή του στοιχεί με τον Παπαδιαμάντη-συγγραφέα από το έργο του οποίου λείπει η εξέλιξη. Το έργο αυτό εκφράζει ακόμη την ευρύτερη κοινωνική συνείδηση εκείνων που

ἀδυνατώντας νά παρακολουθήσουν τίς ἀστικές πρωτοδουλίες τοῦ 1880..., συνεχίζουν ἀργόσυρτα τό νοσταλγικό ὄνειρό τους κι ἀναζητοῦν τήν ἀποκατάσταση τῆς διασαλεμένης τάξης στό παρελθόν, στήν ἐπάνοδο σ' ἓνα προγενέστερο στάδιο μυθικοῦ μεγαλείου

(Μουλλάς, 1974, σ. ξβ')

Για όλους αυτούς τους λόγους και εξαιτίας των συνθηκών πραγματοποίησής του (βιοποριστική δημοσιογραφία) το έργο θεωρείται ηθογραφικός νατουραλισμός στο μέτρο που δεν κατορθώνει να δώσει μια συνολική θεώρηση της εποχής με κριτικές προεκτάσεις.

Η δεύτερη ομάδα της σύγχρονης κριτικής επιμένει κυρίως στην ιδεολογία που εκφράζει το έργο. «Αρχή» στην περίπτωση αυτή δεν είναι ο άνθρωπος, αλλά οι ιδέες που το έργο περιέχει. Ο Παπαδιαμάντης-άνθρωπος παρακάμπτεται (ο χώρος του είναι ο χώρος της ανωνυμίας) και το έργο ως λογοτέχνημα έρχεται δεύτερο. Η διηγηματογραφία ως αποτέλεσμα είναι δευτερεύουσα μπροστά στην αιτία που τη δημιουργησε, δηλαδή τον Παπαδιαμάντη ως φερέφων της μακραίωνης Ελληνορθόδοξης παράδοσης. Η μεγάλη αξία του έργου – που δεν είναι πάντως άμιορο και προσωπικού ταλέντου – έγκειται στο ότι μας οδηγεί

στό ἀνεξήγητο ἔκεινο καθεστώς τῶν πατέρων ἡ στό ἐπίκεντρο τῆς πνευματικότητάς μας, στή μεταφυσική ρίζα τῆς ζωῆς

(Λορεντζάτος, 1979, σ. 226)⁴

Με βάση τις προδιαγραφές αυτές διαβάζει η «Ορθόδοξη Κριτική» το έργο του Παπαδιαμάντη, ζητώντας με τη μέθοδο «Ομηρον ἐξ Ὁμηρου σαφηνίζειν» να ρίξει φως στο νόημά του. Παραμένει πάντα επιφυλακτική, αν όχι εχθρική, προς

κάθε μοντέρνα προσέγγιση. Συχνά προχωρεί και στην ερμηνεία των κειμένων την οποία αντιλαμβάνεται ως ανακάλυψη του νοήματος, σύμφωνα με την πρόθεση του συγγραφέα και χρησιμοποιεί γι' αυτόν το σκοπό είτε εσωτερικές μαρτυρίες (άλλα κείμενα) είτε εξωτερικές (γνώσεις σχετικές με τον Παπαδιαμάντη).

Υστερό από την παραπάνω επισκόπηση, γίνεται κατανοητό πως στις μέρες μας ο συγγραφέας και το κείμενο γίνονται το αντικείμενο διαμάχης μεταξύ «παραδοσιακών» και «προοδευτικών» ή, όπως το διατύπωσε ένας απ' αυτούς, ορθοδόξων και μη. Στη διάκριση αυτή ας προστεθεί και η διάκριση του Φωκά (1977): οι πρώτοι αντιμετωπίζουν τον Παπαδιαμάντη «συγκινησιακά», οι δεύτεροι «διανοητικά»⁵.

Τι γίνεται όμως με το παπαδιαμαντικό κείμενο ως κείμενο; Το κείμενο (που χρησιμοποιείται αδιάκριτα με εξωλογοτεχνικά στοιχεία) χρησιμεύει αφ' ενός ως απόδειξη των ισχυρισμών περὶ Παπαδιαμάντη-ανθρώπου και της ιδεολογίας του, και αφ' ετέρου ως αντικείμενο επαλήθευσης των ισχυρισμών του κάθε κριτικού. Η αισθητική αποτίμηση που προσάγεται ως «εσωλογοτεχνική» απόδειξη ακολουθεί συνήθως ανάλογη πορεία. Στην περίπτωση της θετικής κριτικής είναι περίπου δεδομένη, ενώ στην περίπτωση της αρνητικής σχεδόν ανύπαρκτη. Ακριβέστερα, στην περίπτωση της θετικής αποτίμησης η κριτική παρακάμπτει τις οποιεσδήποτε «τεχνικές ατέλειες» παραδεχόμενη προφανώς ότι είναι επόμενο για έναν άνθρωπο που ενδιαφέρεται για το «πνεύμα», το «γράμμα» να είναι υποχείριο του πνεύματος και η «θεωρία της λογοτεχνίας» να έρχεται δεύτερη (π.β. Αργυρίου, 1979, σ. 250).

Αντίθετα στην περίπτωση της για διάφορους λόγους αρνητικής αποτίμησης το έργο κατηγορείται και για ατεχνία, που προσδιορίζεται ακριβέστερα ως επανάληψη των ίδιων μοτίβων, έλλειψη συνθετικής προσπάθειας, τυχαία χρήση της γλώσσας, κοινοτοπίες, ψυχρά λογοπαίγνια (π.β. Μουλλάς, 1974, σ. ξγ'-ξδ' και Δημαράς, 1972, σ. 382-84). Η γνώμη αυτή αποτελεί λίγο πολύ επανάληψη των βασικών παρατηρήσεων

που έκανε ο Ξενόπουλος σε μια γενικά θετική κριτική του έργου του Παπαδιαμάντη.

‘Η φράσις του είναι σχεδόν άσχημάτιστος, τό ύφος του έλαττωματικόν, ή γλώσσα του άνωμαλος και συχνότατα άκαλαίσθητος... και τό σχέδιον άκομη τοῦ διηγήματος ἀτελές, ώς κάτι πρωτόγονον και ἀκαλλιέργητον... Δέν άμφισθητῷ τό ἀμέτρητον πλῆθος, ἀλλά τήν ποικιλίαν τῶν ήρωών.

(1971, σ. 133, 135)

Είναι πάντως αξιοπαρατήρητο ότι, όταν επισημαίνει ο Ξενόπουλος τις ατεχνίες αυτές, το κάνει για να παρατηρήσει πως παρ’ όλες τις παρεκκλίσεις υπάρχει «μία διάθεσις» που γεννιέται από το έργο του Παπαδιαμάντη «δι’ ἀσύλληπτων μεθόδων». Το παπαδιαμαντικό κείμενο είναι αποτέλεσμα ελλείψεως κανόνων ή «δικαίων του είναι μυστικός και ἀσύλληπτος» (1971, σ. 138).

Οι παραπάνω προσεγγίσεις στο έργο του Παπαδιαμάντη, που αποτελούν γενικά «εκ των ἔξω» προσεγγίσεις της λογοτεχνίας, είναι χρήσιμες και κατατοπιστικές, όταν μας βοηθούν ν’ ανασυνθέσουμε το πλαίσιο μέσα στο οποίο γεννήθηκε το έργο. Συνήθως όμως, όπως είδαμε, υπερβαίνουν αυτόν τους το ρόλο και γίνονται ερμηνείες που υπόσχονται να δικαιολογήσουν το αίτιο παραγωγής ενός έργου, να το εξηγήσουν και τελικά να το απλοποιήσουν ανάγοντάς το στις αρχές του. Αφού όμως πρόκειται για λογοτεχνικό κείμενο, ένας τέτοιος συσχετισμός του αιτίου με το αποτέλεσμα, χωρίς περιγραφή και ανάλυση του ίδιου του αντικειμένου, καταντά πολλές φορές απλουστευτικός. Στο έργο τέχνης «η αιτία και το αποτέλεσμα είναι ασύμμετρα» (Wellek – Warren, 1973, σ. 73).

Κάθε τέτοια προσέγγιση ασκεί έναν περιοριστικό ρόλο και, είτε ως ιστορική θεώρηση είτε ως σχολιασμός είτε ως ψυχαναλυτική ερμηνεία, μειώνει την ιδιαιτερότητα και την αυτονομία του κειμένου. Δημιουργεί εξάλλου προβλήματα για την ίδια τη μέθοδο. Αναφωτέαται κανείς, π.χ., πόσο δικαιολογούνται οι κριτικοί να φτιάχνουν τη βιογραφία κυρίως μέσα απ’ το

έργο του συγγραφέα, παίρνοντας αποσπάσματα απ' τα κείμενά του, και μετά να ερμηνεύουν το έργο μέσω της βιογραφίας του οι ίδιοι κατασκεύασαν. Η άκριτη εξάλλου – πολλές φορές – ταύτιση προσώπων της πραγματικότητας με τους «πεποιημένους» χαρακτήρες του έργου, τι κέρδος αποφέρει για τη δημιουργική πορεία του συγγραφέα; Για να έχει κανείς κάποιο όφελος πρέπει να δείξει θετικά τι διαφοροποιήσεις έχει υποστεί ο χαρακτήρας στο έργο σε σχέση με το πραγματικό πρότυπό του και τι αισθητικό αποτέλεσμα έχουν αυτές οι διαφορές μέσα στο συγκεκριμένο κείμενο.

Όσον αφορά την Ορθόδοξη προσέγγιση, θα μπορούσε κανείς ν' αναρωτηθεί: αρκεί το γεγονός ότι ο Παπαδιαμάντης ανήκει στην Ορθόδοξη παράδοση, για να τον κάνει μεγάλο συγγραφέα; Μήπως τα τμήματα εκείνα του έργου του που εκφράζουν ανοιχτά τις ιδέες του δεν είναι συχνά τα πιο δύσκαμπτα κι αυτά που μειώνουν την αξία του ως λογοτέχνη; Εάν δεχτούμε ότι η λογοτεχνία δεν είναι κατά κύριο λόγο ούτε διδασκαλία ούτε προπαγάνδα, τότε πρέπει να συμφωνήσουμε ότι οι ιδέες κι η παράδοση κερδίζουν όταν δε μεταδίδονται ως ιδέες και παράδοση, αλλά γίνονται κάθε φορά αναπόσπαστα μέρη του συνόλου, όταν δηλαδή ο συγγραφέας δρίσκει την καταλληλότερη φόρμα για να τις εκφράσει. Αυτό όμως είναι θέμα τεχνικής.

Συνοψίζοντας μπορούμε να θέσουμε τρία ερωτήματα: α) Απομονώνοντας τα πραγματικά στοιχεία του κειμένου (βιογραφικά ή αυτοβιογραφικά) δεν τροφοδοτούμε την περιέργειά μας χωρίς να ερευνήσουμε τους μετασχηματισμούς που έχουν υποστεί, ώστε να πάψουν να έχουν μόνο προσωπικό χαρακτήρα και να έχουν γίνει ανθρώπινο υλικό και αναπόσπαστο στοιχείο του έργου; β) Απομονώνοντας τα βιογραφικά στοιχεία και θεωρώντας τα ως νομοτέλεια που παρήγαγε το έργο δε δίνουμε μεγαλύτερη σημασία στο αίτιο παρά στο αποτέλεσμα; Και, ακόμη, με βάση την όποια γνώση της αιτίας δεν κάνουμε υπεραπλουστευτικούς ή δογματικούς συσχετισμούς μεταξύ αιτίου και αποτελέσματος; γ) Απομονώνοντας την

ιδεολογία και θεωρώντας την άξια προσοχής δεν απομονώνουμε το περιεχόμενο από τη μορφή, άρα δεν υποδιαθυμίζουμε το κείμενο ως λογοτεχνία;

Γι' αυτούς τους λόγους και προκειμένου να μελετήσουμε το «μυστικό και ασύλληπτο» κανόνα που κάνει τον Παπαδιαμάντη μεγάλο λογοτέχνη, δρίσκουμε αποτελεσματικότερη την εσωτερική (intrinsic) προσέγγιση, τη μέθοδο δηλαδή που δεν ερμηνεύει το κείμενο ως προϊόν μιας ετερογενούς σειράς (ζωή συγγραφέα κ.λ.) ούτε μόνο ως περιεχόμενο, επειδή

το να μιλά κανείς για το περιεχόμενο είναι σα να μη μιλά καθόλου για τέχνη, αλλά για εμπειρία και... μόνον όταν μιλάμε για το ολοκληρωμένο περιεχόμενο, για τη μορφή, για το έργο τέχνης ως έργο τέχνης, μιλάμε ως κριτικοί. Η διαφορά μεταξύ περιεχομένου και εμπειρίας και του ολοκληρωμένου περιεχομένου ή της τέχνης είναι η τεχνική... Η τεχνική είναι το μόνο μέσο που έχει ο συγγραφέας ν' ανακαλύπτει, να εξερευνά, να εξελίσσει το θέμα του, να μεταδίδει το νόημά του και τέλος να το αξιολογεί (Schorer, 1967, σ. 66).

Δε θα ισχυριστούμε βέβαια ότι είμαστε οι πρώτοι που αντιμετωπίζουμε το παπαδιαμαντικό κείμενο εσωτερικά. Μια μεγάλη ομάδα κριτικών, που αρχίζει από τον Παλαμά (1899) και κορυφώνεται με τον Άγρα, έχουν στραφεί προς αυτή την κατεύθυνση κι έχουν φτάσει σε αξιολογήσεις του παπαδιαμαντικού κειμένου αναλύοντας και περιγράφοντας συνοπτικά ή εκτενέστερα τις τεχνικές του. Η συμβολή των παραπάνω θα μας βοηθήσει στην εξέταση των τεχνικών της αφηγηματικής αναπαράστασης του παπαδιαμαντικού κειμένου, που θα γίνει στη συνέχεια με βάση ορισμένες σύγχρονες θεωρητικές απόψεις. Ελπίζουμε ότι μ' αυτόν τον τρόπο θα κατορθώσουμε να δώσουμε μια σφαιρικότερη εικόνα της παπαδιαμαντικής πεζογραφίας (1887-1910)⁶ και ταυτόχρονα μερικές εξηγήσεις σχετικά μ' αυτά, που της προσάπτονται ως τεχνικές ατέλειες.

Μολονότι είναι γνωστό πως το ορεαλιστικό κείμενο κρύβει την τέχνη που το παρήγαγε, μπορούμε σε γενικές γραμμές να θεωρήσουμε ως τεχνική αναπαράστασης τη διεργασία με την

οποία τα γεγονότα (πραγματικά ή επινοημένα) αποκτούν περιβάλλον αναφοράς (context) και αιτιολογία (motivation). Συγκεκριμένα ένα περιβάλλον εσωτερικό στο κείμενο που να συντελεί στην ψευδαίσθηση της πραγματικότητας, χωρίς να χρειάζεται να καταφύγουμε στον εξωτερικό κόσμο για να εξακριβώσουμε την αυθεντικότητα των συμβάντων. Η αιτιολογία, εξάλλου, συμβάλλει στη συνεκτικότητα των μερών μεταξύ τους με αποτέλεσμα την ευχερέστερη και ασφαλέστερη ανάδειξη του θέματος. Η διεργασία αυτή δεν είναι ατομική υπόθεση του κάθε κειμένου (συγγραφέα ή αναγνώστη). Υπόκειται σ' ορισμένους κανόνες τους οποίους τηρεί ή μετασχηματίζει ο κάθε συγγραφέας.

Η διάκριση που εισήγαγε ο Saussure στη γλωσσολογία μεταξύ λόγου (*langue*) και ομιλίας (*parole*) μπορεί, τηρουμένων των αναλογιών, να εφαρμοστεί και στη λογοτεχνία. Λόγος για τη λογοτεχνία και την αφηγηματική πεζογραφία, που μας ενδιαφέρει ιδιαίτερα, είναι το γενικό σύστημα των νόμων που κυβερνούν τη λειτουργία της. Ομιλία είναι οι συνδυασμοί με τους οποίους κάθε συγγραφέας χρησιμοποιεί το σύστημα, για να εκφράσει τις ιδέες του. Τη λογοτεχνία ως λόγο (*langue*) εξετάζει η Ποιητική, της οποίας το αντικείμενο ορίστηκε πρόσφατα από τον Todorov ως εξής: «Αντικείμενο της Ποιητικής είναι οι γενικοί νόμοι που κυβερνούν τη λειτουργία λογοτεχνίας, τους τύπους και τις ποικιλίες της. Προϋποθέτει κατά συνέπεια την ύπαρξη τέτοιων νόμων» (1982, σ. 2).

Η Ποιητική προσεγγίζει το αφηγηματικό κείμενο από δύο ρυθίως πλευρών: Η πρώτη, που ονομάζεται Αφηγηματική Γραμματική (Narrative Grammar), ασχολείται με τη δόμηση του μύθου των ιστοριών και την ταξινόμηση των χαρακτήρων ως ρόλων. Σκοπός της δεν είναι να εμμηνεύσει το συγκεκριμένο κείμενο, αλλά να ανιχνεύσει και να απομονώσει ένα σύστημα το οποίο μέσω τροποποιήσεων, εναλλαγών και μετασχηματισμών επιτρέπει αφ' ενός τη δημιουργία άπειρου αριθμού αφηγηματικών κειμένων κι αφ' ετέρου την κατανόησή τους από τον αναγνώστη. Τέτοιες εργασίες, που συνδέονται τις βασι-

κές δομές της αφήγησης με άλλες δομές (της λογικής, της γραμματικής κ.λ.), θέλουν κατ' αρχήν να υποδείξουν τη διαμόρφωση της ανθρώπινης διάνοιας. Έπειτα υποστηρίζεται πως «εάν γνωρίσουμε ποια είναι τα παγκόσμια στοιχεία της αφήγησης και μπορέσουμε να συμφωνήσουμε σε μια κοινή ορολογία πάνω σ' αυτά, τότε είναι πιθανό να κάνουμε τις συγκρίσεις και τις διακρίσεις, που είναι η βάση της κατανόησης στη λογοτεχνία, και να τις κάνουμε πολύ περισσότερο καθαρά, πειστικά και συστηματικά απ' ό,τι τις κάνουμε στο παρόν» (Scholes, 1974, σ. 92)⁷.

Η δεύτερη μέθοδος προσέγγισης ονομάζεται Λόγος της Μυθοπλασίας (Discourse of Fiction) και στοχεύει στην περιγραφή και κατάταξη των τεχνικών της αφηγηματικής παρουσίασης: πώς δηλαδή μια ιστορία με τη δική της χρονο-αιτιολογική σειρά, προφανώς αυτή της «πραγματικής ζωής», και ελεύθερη από συγκεκριμένο σημειολογικό σύστημα, μπορεί να μεταβληθεί σε λογοτεχνικό κείμενο.

Είναι πλέον κοινά αποδεκτό, παρά τις επί μέρους αντιρρήσεις, ότι η εργασία του Genette «Discours du Récit», που περιέχεται στο βιβλίο *Figures III* (1972) – αγγλική μετάφραση *Narrative Discourse* (1980), που θ' αποτελέσει το βασικό θεωρητικό μοντέλο στην ανάλυση και περιγραφή του παπαδιαμαντικού κειμένου –, αποτελεί μια επιτυχημένη συνεκμετάλλευση αγγλοαμερικανικών, ρωσικών και γαλλικών εμπειρικών και θεωρητικών συμβολών.

Ο Genette προτείνει μια τριεπίπεδη ιεράρχηση του αφηγηματικού κειμένου που περιλαμβάνει την *ιστορία* (*histoire-diégèse/story*) για το αφηγηματικό περιεχόμενο, το αφηγηματικό *κείμενο* (*récit/narrative*) για το σημαίνον και το αφηγείσθαι (*narration/narrating*), για την πράξη της αφηγηματικής παραγωγής και κατ' επέκταση για την πραγματική ή πλασματική κατάσταση στην οποία διαδραματίζεται. Από τα τρία επίπεδα μόνο το δεύτερο προσφέρεται για κειμενική ανάλυση, επειδή σε μια αφήγηση η ιστορία και το αφηγείσθαι υπάρχουν μόνο από τη στιγμή που υπάρχει το κείμενο· και αντίστροφα,

το αφηγηματικό κείμενο υφίσταται ως τέτοιο, επειδή έχει να πει μια ιστορία (γι' αυτό και αφηγηματικό) κι επειδή την ιστορία αυτή τη λέει κάποιος (γι' αυτό και κείμενο). Η εξέταση του αφηγηματικού κειμένου επομένως είναι μια εξέταση μεταξύ του κειμένου και του αντικειμένου του (ιστορία) και μεταξύ κειμένου και συντελεστή παραγωγής του (αφηγείσθαι)⁸.

Μια προκαταρκτική αιτιολόγηση της χρήσης αυτού του μοντέλου, που συνεπάγεται την αιξιολόγηση του, είναι ότι παρέχει μια οργανωμένη θεωρία για τον αφηγηματικό λόγο και ταυτόχρονα την εφαρμόζει σ' ένα δυσδάμαστο έργο, όπως αυτό του Proust. Προσφέρει κατά συνέπεια αφ' ενός ένα σύστημα και αφ' ετέρου την εφαρμογή του συστήματος σ' ένα συγκεκριμένο συγγραφέα. Η πρακτική αυτή δεν είναι ξένη προς τη γενική στάση του Genette απέναντι στην ποιητική, που δεν τη διέπει ως κλειστό σύστημα, αλλά ως ανοιχτό με σκοπό «την εξερεύνηση των ποικίλων δυνατοτήτων του λόγου σε σχέση με τις οποίες έργα που έχουν γραφεί και φόρμες που έχουν χρησιμεύσει ως παραδείγματα παρουσιάζονται απλώς και μόνο ως περιπτώσεις πέρα από τις οποίες διαγράφονται και άλλοι συνδυασμοί που μπορεί κανείς να τους προβλέψει ή να τους συμπεράνει» (1982b, σ. 10). Ένας τέτοιος ορισμός αποτρέπει αφ' ενός τον υποβίβασμό της ιδιαιτερότητας κάθε συγκεκριμένου κειμένου σε μια σειρά νόμων, κανόνων ή σχημάτων – για τα οποία συχνά κατηγορήθηκαν οι στρουκτουραλιστές –, επιτρέπει όμως την ανάλυση και την περιγραφή των κοινών σ' όλα τα έργα τεχνικών, η σύνθεση των οποίων συνεπάγεται την ιδιαιτερότητα κάθε έργου. Μια τέτοια θέση, που ανακαλύπτει το ειδικό μέσω του γενικού και το αντίστροφο, αποτελεί συμφιλίωση και γρνιμή διασταύρωση της Ποιητικής και της Κριτικής στη συνεργασία κι όχι στην αντίθεση των οποίων ο Genette διαβλέπει το μέλλον των φιλολογικών σπουδών (π. 1982b, σ. 10).

Υστερά από τα παραπάνω, μπορούμε να καθορίσουμε το πλαίσιο έρευνας των κεφαλαίων που θ' ακολουθήσουν. Θα εξεταστούν διάφορες πλευρές του παπαδιαμαντικού κειμένου

(Χρόνος, Χώρος, Λόγος, Πρόσωπο), όπως προκύπτουν από τις σχέσεις μεταξύ ιστορίας και κειμένου, αφηγείσθαι και κειμένου, ιστορίας και αφηγείσθαι. Πριν προχωρήσουμε όμως, θα προσπαθήσουμε στη συνέχεια της Εισαγωγής αυτής να καθορίσουμε σε γενικές γραμμές το υποκείμενο και το αντικείμενο του αφηγείσθαι, καθώς και τη σχέση τους με το συγγραφέα και τον αναγνώστη.

Κάθε αφήγηση, ως λόγος, γραπτή ή προφορική, σύνθετη ή απλή, πραγματική ή επινοημένη, προϋποθέτει τουλάχιστον ένα υποκείμενο – τον αφηγητή (narrator) – και κάποιον στον οποίον απευθύνεται ο αφηγητής – τον αποδέκτη της αφήγησης (narratee). Κάθε διήγηση επομένως είναι «λέγειν» (telling) και, όπως έδειξε ο Genette, η διάκριση της αγγλοσαξονικής κριτικής μεταξύ «λέω» και «δείχνω» (showing) είναι πλασματική. «Το “δείχνω” στη λογοτεχνία δεν είναι άλλο από έναν τρόπο του “λέω”» (1980, σ. 166). Εφόσον η παρουσία του αφηγητή είναι δεδομένη, αυτό που μεταβάλλεται σε κάθε αφήγηση είναι ο βαθμός της παρουσίας του αφηγητή που δρίσκεται σε αντίστροφη σχέση με το ποσόν της πληροφορίας που μεταδίδει. Η παρουσία του αφηγητή δηλώνεται από την πρωτορόσωπη αντωνυμία, τους επιρρηματικούς δείκτες χώρου και χρόνου, τα αντωνυμικά και τους ενεστωτικούς χρόνους. Ακόμη και σε αφηγήματα που η παρουσία του αφηγητή είναι καλυμμένη, μπορούμε να την ανιχνεύσουμε από ορισμένες ενδείξεις, όπως παρομοιώσεις, εκφράσεις που δηλώνουν από κοινού γνώση με τον αποδέκτη, δείκτες τροπικότητας (modality-zers) κ.λ.

Με βάση το βαθμό της παρουσίας, μπορούμε να κάνουμε μια πρώτη κατάταξη των αφηγητών σε φανερούς (overt) και καλυμμένους (covert)⁹. Τους πρώτους, που είναι η πλειοψηφία στον Παπαδιαμάντη, τους αναγνωρίζουμε αμέσως επειδή η παρουσία τους σχηματίζει, όπως λέει ο Genette (1982, σ. 141), ένα είδος «κύντης» που εντοπίζεται εύκολα από τον αναγνώστη. Θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι αυτές οι κύντεις συνιστούν τις άλλες λειτουργίες του αφηγείσθαι εκτός

από τη βασική, που είναι, δέδαια, η μετάδοση της ιστορίας. Οι λειτουργίες αυτές, που μπορεί να αλληλοεπικαλύπτονται, αναφέρονται:

α) στη διάρθρωση του αφηγηματικού κειμένου (οργανωτική/ σκηνοθετική λειτουργία).

Τήν προτεραίαν τῆς ἡμέρας ἐκείνης (διότι ἡ διήγησίς μας κινδυνεύει ἴσως νά γίνη πρωθύστερος, καὶ ὑπεπέσομεν εἰς ἀνακρίβειας τινάς καὶ χρονολογικάς ἀντιφάσεις, ἐφ' ὃ ἐπικαλούμεθα τὴν ἐπιείκειαν τῶν ἀναγνωστῶν)...

(2, 588)

β) στη διατήρηση της επικοινωνίας με τον αναγνώστη (επικοινωνιακή λειτουργία)

‘Ο δγαθός ιερεύς είχεν ἥθος ἀνθρώπου λέγοντος οίονει κατά δόσεις δ, τι είχε νά είπῃ. ’Εκ τῶν ὑστέρων θά φανῇ ὅτι είχε τήν ἀπόφασίν του καὶ ὅτι ὅλα τά προοίμια ταῦτα ἤσαν μεμελετημένα.

(2, 277)

Στην κατηγορία αυτή θα πρέπει να ενταχτούν και οι περιπτώσεις στις οποίες ο συγγραφέας παρεμβαίνει στο κείμενο και σε υποσημειώσεις, παρενθέσεις κ.λ. σχολιάζει την εξέλιξη της αφήγησης καταστρέφοντας έτσι θεληματικά την ψευδαίσθηση της πραγματικότητας, που έχει δημιουργήσει, και επιδεικνύοντας τα δομικά πρότυπα του κειμένου (π.β. π.χ. 2,158/3, 59/2, 329/3,182). Οι παρεμβάσεις αυτές που προσέχητκαν ήδη (π.χ. Νιρδάνας, 1979, σ. 45-46) εντάσσουν τον Παπαδιαμάντη στη μακριά παράδοση, που αρχίζει από τον Θεοδάντες, και φανερώνουν μια φαινομενική αντίσταση του κειμένου στο ν' αφομοιωθεί στις συμβατικές κατηγορίες της λογοτεχνίας. Θα επονέλθουμε στις κυριότερες από τις παρεμβάσεις αυτές, όταν μιλήσουμε για τα διηγήματα «*H Noσταλγός*» και «*Ἐρως-Ἡρως*», που τις περιέχουν.

γ) Η πιστοποιητική λειτουργία εδραιώνει την ηθική και διανοητική σχέση που τηρεί ο αφηγητής σε σχέση με την ιστορία του. Μπορεί να πάρει τη μορφή της διαβεβαίωσης για την πη-

γή της πληροφόρησης ή για την αρρίβεια της ανάμνησης του αφηγητή.

Κατά τήν αυθεντικήν διμως ἔκδοσιν, τήν δποίαν ἀκολουθεῖ ὁ γράφων...

(4,36).

δ) Τέλος, η ιδεολογική λειτουργία – συχνή στον Παπαδιαμάντη – συνίσταται σε παρεμβάσεις που γίνονται με τη μορφή της διδασκαλίας ή του εξουσιαστικού σχολίου πάνω στη δράση. Η αυθεντικότητα των λεγομένων κάνει έκδηλη την παρουσία του συγγραφέα. Όχι σπάνια, όταν μάλιστα αυτές οι παρεμβάσεις εκτείνονται υπερβολικά, βάζουν σε κίνδυνο τη συνοχή του κειμένου (πβ. π.χ. 2,492-93/3,625-26/4,184-85).

Εκτός από το βαθμό της παρουσίας τους στο κείμενο, οι αφηγητές κατατάσσονται, με βάση το κριτήριο της συμμετοχής τους στην ιστορία που αφηγούνται, σε ομοδιηγητικούς (homodiegetic) και ετεροδιηγητικούς (heterodiegetic). Οι πρώτοι μετέχουν είτε ως πρωταγωνιστές (αυτοδιηγητικές αφηγήσεις) είτε ως αυτόπτες μάρτυρες. Οι δεύτεροι δε μετέχουν καθόλου.

Μια τρίτη κατάταξη μπορεί να γίνει με βάση το επίπεδο της μυθιστορικότητας στο οποίο ανήκουν οι αφηγητές ή εκείνο του οποίου γίνονται αίτιοι. Ο Genette διακρίνει τριών ειδών αφηγητές: τους εξωδιηγητικούς (extradiegetic), τους ενδοδιηγητικούς (intradiegetic) και τους μεταδιηγητικούς (metadiegetic). Οι εξωδιηγητικοί είναι οι αφηγητές μιας ιστορίας, είναι δηλαδή επιφορτισμένοι με την αφήγηση των γεγονότων που συνιστούν το κείμενο. Η πράξη τους είναι εξωτερική στο κείμενο, ενώ τα γεγονότα που αφηγούνται ανήκουν στο ενδοδιηγητικό επίπεδο. Ο ενδοδιηγητικός αφηγητής είναι ο αφηγητής που δρίσκεται στην ιστορία, και τα γεγονότα που διηγείται συνιστούν μετα-αφήγηση. Η μετάβαση από το ένα επίπεδο στο άλλο γίνεται με την πράξη της αφήγησης· αν λείψει αυτή η διαβάθμιση για χάρη του πρώτου αφηγητή, τότε έχουμε μια ψευδοδιηγητική (pseudodiegetic) αφήγηση.

Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα εναλλαγής των αφηγημά-

τικών επιπέδων είναι «*Tá Ródin' Ἀκρογιάλια*» (4,223-289)¹⁰. Στο διήγημα αυτό η πρώτη αφήγηση (δηλαδή το αποτέλεσμα της αφηγηματικής δράσης του εξωδιηγητικού-ομοδιηγητικού αφηγητή) λειτουργεί ως υποδοχή των αφηγήσεων που περιέχουν τις ιστορίες των άλλων χαρακτήρων δισμένες με ποικίλους τρόπους. Συγκεκριμένα, ο πρώτος αφηγητής (το «εγώ» του διηγήματος) γίνεται αποδέκτης της αφήγησης του Σταμάτη για τον εαυτό του (ενδο-/ομοδιηγητικός αφηγητής 4,241-44), της αφήγησης του Αγάλλου (ψευδοδιηγητική αφήγηση 4,249-54) και της ιστορίας του Πατσοστάθη, την οποία διηγείται λεπτομερώς ο Σταμάτης (ενδο-/ετεροδιηγητικός αφηγητής 4,255-78 και 285-87). Η πρώτη αφήγηση χάνει βαθμαία το ενδιαφέρον της και καταντά υπόβαθρο των μετα-αφηγήσεων. Οι ήρωες στο επίπεδο της πρώτης αφήγησης δεν κάνουν τίποτε (δεν υπάρχει ουσιαστικά δράση). Μόνο συγκεντρώνονται, διηγούνται και ακούνε ιστορίες. Οι μετα-αφηγήσεις τους δίνουν άλλη διάσταση: μέσα στις ιστορίες τους είναι ενεργητικοί και γίνονται πιο ενδιαφέροντες, επειδή υπογραμμίζεται και αιτιολογείται η ιδιορρυθμία του καθενός. Μέσα από τις ιστορίες τους φαίνεται και η κοινή τους μοίρα, δηλαδή η αποτυχία τους στο «περί ἀγάπης κεφάλαιον» που γίνεται το θέμα του διηγήματος. Στην πραγματικότητα η ποικιλία των αφηγητών και του τρόπου της αφήγησης μας επιτρέπει να θεωρήσουμε την αφηγηματική πράξη, το αφηγείσθαι, ως ένα δεύτερο θέμα του διηγήματος. Η αφηγηματική διαδικασία έχει τη δυνατότητα να επιβεβαιώνει την ύπαρξη του ήρωα, όταν γίνεται αφηγητής, είτε ν' αλλοιώνει την ιστορία σε τέτοιο σημείο, που να μην την αναγνωρίζει ο ίδιος ο ήρωας της. Ενδεικτικά παραδείγματα είναι αφ' ενός ο Σταμάτης ο Αταίριαστος, που βεβαιώνει την ύπαρξή του (δεν έχει αυτοκτονήσει) από τη στιγμή που ως αφηγητής «ταιριάζει» με διάφορους τρόπους τις ιστορίες των άλλων, αφ' ετέρου ο Πατσοστάθης που κρατά εντελώς αδιάφορη στάση απέναντι στην ιστορία του: ίσως επειδή την αφηγείται ένας παράδοξα παντογνώστης αφηγητής με τέτοιον τρόπο, ώστε να μη μοιάζει και πολύ με τα περιστα-

τικά που έζησε ο ήρωας! (4,279 πδ. και 4,181-82)

Μια γενική τυπολογία των αφηγητών σύμφωνα με τα παραπάνω αναφέρεται στο ποσό των ιχνών του αφηγητή στην αφήγηση (φανεροί-καλυμμένοι), στη συμμετοχή τους ή όχι στην ιστορία (ομοδιηγητικοί-ετεροδιηγητικοί) και στο επίπεδο υπόταξης, όσον αφορά την αφηγηματική πράξη (εξωδιηγητικοί-ενδοδιηγητικοί).

Στο σημείο αυτό πρέπει ν' αναφέρουμε τη συμβολή του Genette στην υπογράμμιση της σύγχυσης μεταξύ οπτικής γωνίας και αφηγηματικής φωνής που επικρατούσε μέχρι την έκδοση του βιβλίου του (1972). Πρόκειται, πιο απλά, για τη σύγχυση ανάμεσα στην ερώτηση «ποιος είναι ο ήρωας του οποίου η οπτική γωνία κατευθύνει την αφηγηματική προοπτική;» και την ερώτηση «ποιος είναι ο αφηγητής;»· ή, αλλιώς, ποιος διέπει (στην ιστορία) και ποιος λέει (την αφήγηση);

Οι τυπολογίες του αφηγητή (που ήταν τυπολογίες της οπτικής γωνίας) αναμίγνυαν τη φωνή του αφηγητή (αναφορικά με τη συμμετοχή του στην ιστορία) με το ποσόν της πληροφορίας που μεταδίδοταν ανάλογα με την προοπτική του ήρωα που υιοθετούσε ο αφηγητής. Το μπέρδεμα φαίνεται καλύτερα στην περίπτωση των ομοδιηγητικών αφηγητών που μπορεί να υιοθετούν διάφορες προοπτικές (από απεριόριστη ως πολύ περιορισμένη) και στην περίπτωση της περιορισμένης γνώσης στα όρια ενός ήρωα που μπορεί να αποδοθεί με δυο τρόπους της αφηγηματικής φωνής (ομοδιηγητικό και ετεροδιηγητικό).

Έτσι, το πορτρέτο των αφηγητών ολοκληρώνεται, αν εξεταστεί και η προοπτική (εσωτερική, εξωτερική) την οποία διαλέγει ο αφηγητής για τη μετάδοση της πληροφορίας. Ο Genette αντί του όρου «προοπτική» εισάγει τον όρο εστίαση (focalization)¹¹, και ακολουθεί τη διαίρεση του Pouillon, που με μικρές παραλλαγές υιοθέτησε και ο Todorov.

Σύμφωνα με τη διαίρεση αυτή: α) «ο αφηγητής γνωρίζει περισσότερα από τον ήρωα, ή ακριβέστερα λέει περισσότερα απ' όσα ξέρει οποιοσδήποτε από τους ήρωες» (μη εστιασμένη αφήγηση ή αφήγηση με μηδενική εστίαση). β) «ο αφηγητής

λέει μόνον ό,τι ξέρει κάποιος δεδομένος ήρωας» (αφήγηση με εσωτερική εστίαση· γ) «ο αφηγητής λέει λιγότερα απ' ό,τι ξέρει ο ήρωας» (αφήγηση με εξωτερική εστίαση) – (Genette, 1980, σ. 189). Η εσωτερική εστίαση μπορεί να υποδιαιρεθεί σε καθορισμένη, όπου οτιδήποτε περνά από έναν ήρωα και μόνον· σε μεταβλητή, όπου έχουμε μια εναλλαγή των ηρώων που εστιάζουν, και σε πολλαπλή, όπου το γεγονός το διηγούνται οι ήρωες εναλλακτικά.

Η συμβολή του Genette φαίνεται καθαρά στην περίπτωση α) του «τριτοπρόσωπου κέντρου της συνείδησης», στο οποίο ο αφηγητής και ο εστιαστής είναι διαφορετικές υπάρξεις και β) στην αυτοδιηγητική αφήγηση, όπου ο αφηγητής καλύπτει δυο διαφορετικούς εστιαστές (τον εαυτό του ως ήρωα και ως αφηγητή).

Η έννοια της εστίασης αδυνατίζει πάντως αρκετά σε άλλες περιπτώσεις, όπου η προοπτική και η φωνή είναι πολύ πιο συνδεδεμένες απ' ό,τι παραδέχεται ο Genette: α) Στην περίπτωση της μηδενικής εστίασης, όπου η εστία είναι υποθετική ή δεν υπάρχει. (Έάν προσέξουμε τη διατύπωση του Genette, διέπουμε ότι η παρουσία της φωνής είναι έντονη.) β) Στην περίπτωση της εσωτερικής εστίασης, εάν δεν την εκλάδουμε με την αυστηρή έννοια του όρου. Αυτό σημαίνει ότι ο χαρακτήρας «μπορεί να περιγράφεται απέξω και ότι αυτά που σκέπτεται και προσλαμβάνει μπορεί ν' αναλυθούν αντικειμενικά από τον αφηγητή» (1980, σ. 192), π.χ.: «Άλλα μόλις ύψωσε [ό ανθρωπος] τήν παλάμην, καί ή Φλώρα, αἰσθανθεῖσα ἀμυδρῶς τόν κίνδυνον, τοῦ κατέφερε διά τοῦ σιδηροῦ μοχλοῦ σφοδροτάτην πληγήν εἰς τόν δεξιόν δραχίονα» (2,375). Ποιος διέπει εδώ; Και ο ήρωας και ο αφηγητής. γ) Στην περίπτωση των αινιγματικών αποσπασμάτων (εξωτερική εστίαση) «όπου ο ήρωας περιγράφεται και ακολουθείται για πολύ ως άγνωστο πρόσωπο με προβληματική ταυτότητα» (Genette, 1980, σ. 190-191), π.χ.: «Περί ώραν ένδεκάτην τῆς προλαβούσης νυκτός νέος τις ἔκρουσε χαμηλόν παράθυρον πενιχροῦ οἰκίσκου..., οὐ μαράν τῆς οἰκίας τῆς Ματῆς... Ό κρούσας τό παράθυρον

δέν ἐφαίνετο νυκτοβάτης ἐξ ἐπαγγέλματος... Ἰσως ὅτο εἰς τῶν φορτικῶν ἔκείνων... κωμαστῶν τῆς νυκτός...» (2,195). Ποιος δέλεπει εδώ; Προφανώς ο αφηγητής που δε μεταδίδει όμως δλος το ποσόν της πληροφορίας που γνωρίζει, για να εξάψει την περιέργεια του αναγνώστη.¹²

Το ερώτημα που προκύπτει μετά την τυπολογία των αφηγητών και τη διαστολή της φωνής από την εστίαση είναι: Ποια η σχέση αφηγητή και συγγραφέα; Το πρόβλημα πηγάζει κατα αρχήν από τη διπλή υπόσταση του συγγραφέα ως ατόμου και ως δημιουργού. Κάθε θεωρία που ταύτιζε τον αφηγητή με τον ιστορικό πρόσωπο του συγγραφέα είχε ως συνέπεια την άνθηση της διογγραφικής μεθόδου, η οποία αντί να εξετάζει το λόγο (discourse) του κειμένου τον μετατρέπει σε άλλου είδους λόγο (ψυχολογικό, κοινωνιολογικό) κι έτσι ερμηνεύει και αξιολογεί το κείμενο ερήμην της δομής. Η άποψη αυτή, όπως άλλωστε αναπτύξαμε ήδη, δεν αφορά την κειμενική ανάλυση. Παραμένει κατά συνέπεια ο συγγραφέας ως δημιουργός και η σχέση του με τον αφηγητή. Μπορούμε να θεωρήσουμε το συγγραφέα ως φιγούρα πίσω από το έργο του που, ασταμάτητα, επιλέγει, συνδυάζει και διανέμει πληροφορίες, επινοεί το θεματικό σχέδιο και δρίσκει την κατάλληλη έκφρασή του. Ο συγγραφέας δεν έρχεται συνήθως σε άμεση επαφή με τον αναγνώστη (σ' ένα μυθοπλαστικό κείμενο), αλλ' υπονοείται και συνάγεται από τον αναγνώστη, δηλαδή ανασυντίθεται με βάση την αφηγητική δομή και το θεματικό περιεχόμενο¹³.

Οι ερωτήσεις πώς ο συγγραφέας ως διολογική ύπαρξη φτάνει στη συγκεκριμένη κατασκευή, γιατί διαλέγει τον ένα κι όχι τον άλλο τρόπο γραψίματος δεν έχουν θέση στην κειμενική ανάλυση. Ανήκουν είτε σε γενετικές είτε σε μεταστροφούκτουραλιστικές θεωρίες.

Ο συγγραφέας ως δημιουργός δρίσκει μια μέθοδο με την οποία μεταδίδει την ιστορία στον αναγνώστη. Και αυτή η μέθοδος ονομάζεται «αφηγητής». Ακόμη κι όταν ο συγγραφέας δημιουργεί έναν αφηγητή, που όχι μόνο ταυτίζεται μ' αυτόν όσον αφορά τις αξίες και τις ιδέες, αλλά και αναφέρεται στον εαυτό

του ως συγγραφέα, αυτό είναι μια ορητορική χειρονομία. Τέτοιους είδους δηλώσεις του αφηγητή είναι σίγουρα διαφορετικές απ' αυτές που θα έκανε ο πραγματικός συγγραφέας στον πραγματικό αναγνώστη. Οι τελευταίες είναι ανοιχτές σε δοκιμασία επαλήθευσης, ειλικρίνειας κ.λ. και καθορίζονται από το πλαίσιο των πράξεων ομιλίας (speech act). Στην περίπτωση όμως που οι δηλώσεις γίνονται από τον αφηγητή, δηλαδή στο κείμενο, πρέπει να ερμηνευτούν με άλλα κριτήρια: της εσωτερικής συνοχής, της σχέσης με τ' άλλα τμήματα του κειμένου κ.λ.

Το αντίστοιχο του αφηγητή προς τον οποίο απευθύνεται η αφήγηση είναι ο αποδέκτης της αφήγησης. Όπως ο αφηγητής, έτσι κι ο αποδέκτης είναι ένα από τα στοιχεία της αφηγηματικής διαδικασίας και τοποθετείται στο ίδιο επίπεδο με τον αφηγητή. Έτσι ο εξωδιηγητικός αφηγητής έχει εξωδιηγητικό αποδέκτη, που συνήθως ταυτίζεται με τον υποδηλούμενο αναγνώστη. Ο ενδοδιηγητικός αφηγητής έχει ως αποδέκτη ένα ή πολλά από τα πρόσωπα της ιστορίας. Οι φανεροί και καλυμμένοι αφηγητές έχουν φανερούς και καλυμμένους αποδέκτες αντίστοιχα.

Μπορούμε ν' αναγνωρίσουμε τη σιωπηλή παρουσία του αποδέκτη από την επαφή που διατηρεί ο αφηγητής μ' αυτόν, με διάφορους τρόπους, οι κυριότεροι από τους οποίους είναι (π.β. Prince, 1980, σ. 13-15):

α) Όροι με δεικτική σημασία που αναφέρονται σ' ένα άλλο κείμενο ή σε εξωκειμενική εμπειρία γνωστή και στον αφηγητή και στον αποδέκτη. «Ή κυρα-Λιμπέραινα ήτο έξι έκεινων τῶν γυναικῶν, αἵτινες δέν ἀγαπῶσι τήν ἔξοχήν, δυσκίνητοι οὖσαι εἰς πεζοπορίαν...» (2,188). «Ἐπειδή ἐδράδυνε νά φανῇ πουθενά κουνδάς, διότι εἴναι γνωστόν πόσον τά χάνουν οἱ ἄνθρωποι εἰς τάς δεινάς περιστάσεις...» (2,93).

β) Ερωτήσεις ή ψευτοερωτήσεις που δείχνουν την εξημμένη περιέργεια του αποδέκτη.

γ) Αρνήσεις που προφανώς απορρίπτουν τις προκαταλήψεις ή τις απορίες του αποδέκτη και προσπαθούν να άρουν κάποια ενδεχόμενη παρεξήγηση. Μετά, π.χ., από κενό στη σελίδα

Mεδικές από τις άτομογλυκείς του αυτοφράκτη μπορούσε να δούτε στα «Πόδια», «Άκροι γιαδιάτικα». Στο δικύλλωμα αυτό καθαρότερα να τον πάτατο τις γαλατούς και τον πάτατο της γαλατούς από την πλευρά της γαλατούς. Μετατόπιση της γαλατούς στην πλευρά της γαλατούς. Το δικύλλωμα αυτό καθαρότερα να τον πάτατο της γαλατούς και τον πάτατο της γαλατούς από την πλευρά της γαλατούς.

(2, 448). Εγγύησης ανταρτικούς περιοχές την επόμενη δεκαετία θα γίνει η πρώτη στην ιστορία της ανθρωπότητας.

Mattoύoγας...» (2, 197). «Ιδού οι γάλλοις μετέψηλοις ζωόδομοις επιστήμονες.» Ο γάλλος Κωνσταντίνος διέταξε από τους φυσικούς να παρατηρήσουν την ανάπτυξη της γαλλικής βιομηχανίας και την ανάπτυξη της γαλλικής οικονομίας. Τα αποτελέσματα της πολιτικής του στην ανάπτυξη της γαλλικής βιομηχανίας ήταν σημαντικά.

«Աշ ու զօհքագել կ սահման ի տարած ան առաջարկաց է բարեկարգ մասնակության վեհականության մասին» (3,41). «Աշ ու զօհքագել կ սահման ի տարած ան առաջարկաց է բարեկարգ մասնակության մասին» (3,41).

«Δέν τήν ἐσκέπασεν ἡ μαύρη γῆς τήν ταλαιπωδὸν μητέρα... καὶ τὸ πέλαγος... δέν ἔπνιξε τόν πατέρα» (3,41). «Δέν λέγομεν δτι οἱ ἀνθρώποι τοῦ τόπου ἥσαν ἐκτάκτως κακοῖ» (2,571).

δ) Φράσεις που μοιάζουν ν' απαντούν στα δυνητικά ερωτήματα του αναγνώστη που προκλήθηκαν από την εξωτερική εστίαση. «Ο νέος Κωστής, διότι ἐκεῖνος ἦτο, ὁ ἐραστής τῆς Ματούλας...» (2, 197). «Ἴδού ἐν δλίγοις περὶ τίνος ἐπρόκειτο» (2, 448).

ε) Συγκρίσεις και αναλογίες στις οποίες ο δεύτερος όρος της σύγκρισης θεωρείται περισσότερο γνωστός από τον πρώτο. «Αἱ κατάπυκνοι καὶ μαυροβούλοῦσαι σελίδες τοῦ καταστίχου τούτου [του τοκογλύφου] ὡμοίαζον μὲ πίονας ἀγρούς, μὲ γῆν ἀγαθήν. Ὁ, τι ἔσπειρε τις ἐν αὐτῷ, ἐκαρποφόρει πολλαπλασίως» (2, 123). Έχουμε εδώ μια ειρωνική παρομοίωση που δείχνει την κοινή γνώση αφηγητή και αποδέκτη για τον τοκογλύφο με βάση την οποία προσεγγίζει ο αφηγητής τον αποδέκτη σε βάρος του ήρωα.

Μερικές από τις λειτουργίες του αποδέκτη μπορούμε να δούμε στα «Ρόδιν' Ἀκρογιάλια». Στο διήγημα αυτό καθορίζεται το πλαίσιο της ιστορίας όπου άλλοι από τους ήρωες γίνονται αφηγητές κι άλλοι αποδέκτες. Μπορούμε μάλιστα να προσδιορίσουμε και το μοντέλο με βάση το οποίο διαμορφώνεται το διήγημα: πρόκειται για εναλλαγή αφηγήσεων. Κυρίως όμως ενδιαφέρουν οι αντιδράσεις των αποδεκτών κατά την ώρα της ακρόασης. Οι αντιδράσεις αυτές ποικίλλουν: ξεκινούν από την τέλεια απάθεια (ύπνος 4, 279) και την αδιαφορία των ηρώων για την ίδια την ιστορία στην οποία είναι πρωταγωνιστές, και φτάνουν ως το ρόλο του αποδέκτη, που αναλαμβάνει κάποιος να υποδυθεί αναγκαστικά προκειμένου να μη σταματήσει η διήγηση: «ἐδέησε νά φορτωθῶ τό μέρος τοῦ προσεκτικοῦ ἀκροατοῦ...» (4, 279).

Αυτές οι αντιδράσεις χαρακτηρίζουν με τη σειρά τους τον αφηγητή. Πράγματι, ο Σταμάτης ως αφηγητής εξελίσσεται. Ξεκινά με σύντομες αφηγήσεις προσπαθώντας να διατηρήσει την επαφή του με τον αποδέκτη: «Φοδοῦμαι... μήπως πολύ σ'

έκουρασα. Θαρρῶ πώς ἔγινα πολύ ἀνιαρός...» (4,244). Αυτό εκτιμάται από τον αποδέκτη που αισθάνεται ότι η αφήγηση αντικαθιστά την πραγματικότητα: «Τώρα μοῦ εἶπες τόσα πολλά δι' αὐτόν, ὡστε δέν αἰσθάνομαι πλέον ἐπιθυμίαν νά τόν γνωρίσω» (4,247). Στη συνέχεια δώμας ο Σταμάτης ασκεί αφηγματική απολυταρχία και ως προς τη συχνότητα και ως προς το ποσό και ως προς το ύφος της αφήγησης.

Όλη αυτή η σχέση ανάμεσα στον αφηγητή και στους αποδέκτες καθορίζει με τη σειρά της ένα από τα θέματα του αφηγήματος που είναι η προδολή και η κριτική της ίδιας της αφηγηματικής πράξης, και ιδιαίτερα του φανερού και μη εστιάζοντος αφηγητή. Διότι, ενώ έχουμε ένα αφήγημα συμποσιακού τύπου, όπου κάθε αφηγητής γίνεται με τη σειρά του αποδέκτης, εδώ η κατάσταση μονοπωλείται από έναν αστείρευτο αφηγητή κι έναν παθητικό αποδέκτη. Εντούτοις, ενώ ο Σταμάτης μοιάζει με παντογνώστη αφηγητή, υστερεί ως ήρωας σε σχέση με τον υποδηλούμενο αναγνώστη. Η αποποίηση του ρομαντικού παρελθόντος μέσα στην ιστορία, που συμβάλλει στην απότομη διακοπή της αφήγησης, είναι τελείως ειρωνική για τον αναγνώστη, επειδή αυτό που αρνείται η ιστορία το κατοχυρώνει κυκλοτερώς η αφήγησή της (π.β. Πρόλογος-Επίλογος).

Ο πραγματικός αναγνώστης ως κοινωνική μονάδα και η ιστορία της ανάγνωσης δεν εμπίπτουν στο πεδίο της κειμενικής ανάλυσης. Όπως οι σχέσεις μεταξύ του συγγραφέα ως ιστορικού υποκειμένου και δημιουργού ανήκουν στο πεδίο εξέτασης γενετικών θεωριών, έτσι κι οι σχέσεις μεταξύ πραγματικού και υποδηλούμενου αναγνώστη ανήκουν στις αναγνωστικές θεωρίες και στην κοινωνιολογία της λογοτεχνίας.

Τη σχέση του έργου με τον αναγνώστη θα μπορούσε να τη δει κανείς ιστορικά ή κοινωνιολογικά (π.β. Corti, 1978, σ. 35-49) ως την ανταπόκριση διαφόρων αναγνωστών σε διαφορετικές εποχές. Κατά συνέπεια, υπάρχει διαφορά ανάμεσα στους αναγνώστες των περιοδικών και των εφημερίδων τους σύγχρονους με τον Παπαδιαμάντη, που ζώντας την ακμή του ηθο-

γραφικού διηγήματος αποδέχονταν το έργο του σαν εκπλήρωση ση των αναγνωστικών προσδοκιών της εποχής. Το αντιμετώπιζαν δηλαδή πιο πολύ ως κώδικα παρά ως μήνυμα. Άντίθετα, για τους σημερινούς αναγνώστες δεν υπάρχει αντιστοιχία όσον αφορά το πολιτισμικό πλαίσιο του κειμένου και το δικαίωμα τους. Υπάρχει όμως συγκεντρωμένο το σύνολο του έργου που μπορεί να σηκώσει το βάρος πολλαπλών σημασιοδοτήσεων και να δώσει λαβή για μια ατέλειωτη σειρά αναγνώσεων που θ' ακολουθούν είτε τους κώδικες του συστήματος, στο οποίο γεννήθηκε το έργο, είτε τις κωδικοποιήσεις του δικού τους στήματος.

Δεν είναι μόνον ο άξονας του χρόνου που δίνει διαφορετικά νόημα σε κάθε έργο, αλλά και ο άξονας του βάθους (ποιότητας της ανάγνωσης). Ο Lotman (π. Corti, 1978, σ. 44-45) διέκρινε ήδη τέσσερις κατηγορίες αναγνωστών: α) αυτούς που συλλαμβάνουν χονδρικά μόνο το θέμα του κειμένου, β) αυτούς που καταλαβαίνουν τη δόμηση του κειμένου και την αλληλεπίδραση των επιπέδων που το απαρτίζουν, γ) αυτούς που θεληματικά απομονώνουν ένα επίπεδο για τον παραδειγματικό του χαρακτήρα και δ) τέλος, αυτούς που έχοντας μια παιδεία στην αισθητική συλλαμβάνουν τα καλλιτεχνικά στοιχεία που πηγάζουν από ένα κείμενο και το χρησιμοποιούν για διαφορετικούς σκοπούς απ' αυτούς για τους οποίους δημιουργήθηκε.

Αν εξαιρέσουμε την τέταρτη κατηγορία του Lotman, που αναφέρεται σε έργα που δε γράφτηκαν ως λογοτεχνία, αλλά μπορούν να διαβαστούν ως λογοτεχνικά, θα χρησιμοποιήσουμε ως κριτικοί την τρίτη κατηγορία προσέγγισης, όσον αφορά τον αφηγηματικό λόγο του Παπαδιαμάντη, για να φτάσουμε στη δεύτερη κατηγορία ως επαρκείς αναγνώστες.

Εάν το παπαδιαμαντικό κείμενο δείχνει ν' ακολουθεί κάποιον κώδικα δόμησης, ή κάποιες συστηματοποιημένες αποκλίσεις από ορισμένα αφηγηματικά μοντέλα, εάν αιτιολογήσει «τη μαγεία του» αποδίδοντας καρπούς σε μια ακόμη ανάγνωση, αυτό θα συνεπάγεται την επιτυχία του: ότι κατορθώνει να

συντηρεί το διάλογό του με τον αναγνώστη στον άξονα του χρόνου.

Τα αφηγήματα που θα εξετάσουμε στη συνέχεια αποτελούν ένα ευρύ δείγμα του παπαδιαμαντικού έργου που εκδόθηκε ανάμεσα στα 1887-1910. Τα κριτήρια της επιλογής μας είναι:

α) ότι τα αφηγήματα αυτά αποτελούν αντιπροσωπευτικά δείγματα των τεχνικών που περιγράφονται και αναλύονται σε κάθε κεφάλαιο·

β) ότι ανήκουν και στις δυο περιόδους, όταν γενικά ο Παπαδιαμάντης έγραψε διηγήματα (1887-1896/1899-1910)·

γ) ότι καλύπτουν ένα μεγάλο μέρος των περιοδικών και των εφημερίδων στα οποία δημοσίευσε ο Παπαδιαμάντης·

δ) ότι τα περισσότερα απ' αυτά περιλαμβάνονται στο «Αυτοβιβλιογραφικό Σημείωμα» (Merlier, 1934b, σ. 249-253) το οποίο έγραψε ο Παπαδιαμάντης, όταν τα έργα του επρόκειτο να εκδοθούν με τα έξοδα του Μαρασλή ή του Πάλλη (μια προσπάθεια που τελικά ναυάγησε)·

ε) και, τέλος, ότι τα περισσότερα έχουν θεωρηθεί από τους κριτικούς ως επιτυχημένα ή ως τυπικά παπαδιαμαντικά διηγήματα και έχουν προκαλέσει κρίσεις και επικρίσεις.

Σημειώσεις

1. Βλ. Κατσίμπαλης, 1934 και 1938· Φουσάρας, 1940· Χειμώνας, 1977 και 1981· Καρπόζηλου, 1981.

2. Πβ. τη μόνη του συνέντευξη στον Δ. Χατζόπουλο, 1983.

3. Αντίθετα ο Ελύτης, που πιστεύει ότι ο Παπαδιαμάντης έκανε την ειρηνική του επανάσταση (1977, σ. 36-39).

4. Την ίδια θέση υιοθετεί και ο Παπατσώνης, που θεωρεί «τεκμήριο διοληγητικής παραγνώρισης» κάθε κριτική που καταπιάνεται με το έργο του Παπαδιαμάντη με τα συνηθισμένα «φιλολογικά κριτήρια». Η αποτίμηση του Παπαδιαμάντη πρέπει να γίνεται μόνο στο χώρο του ηθικού κόσμου, δύπου ανήκει (1972, σ. 98-99).

5. Στην ομάδα αυτών που «αγαπούν» τον Παπαδιαμάντη εντάσσεται ο Ελύτης με ορισμένες πάντως επιφυλάξεις. Πβ. και τη γνώμη του Τριανταφυλλόπουλου (1978, σ. 33, σημ. 1) για το άρθρο του Αργυρίου (1979, σ. 247-251).

6. Ακολουθούμε τη διαίρεση του παπαδιαμαντικού έργου που πρότεινε ο Στεργιόπουλος, 1979, σ. 262-64.

7. Σ' αυτή τη θεώρηση ανήκουν οι εργασίες των Bremond, Greimas, Todorov και το πρώτο μέρος του άρθρου του Barthes (1977, σ. 79-109). Κριτικές και επιφυλάξεις που διατυπώθηκαν σχετικά μπορεύ να βρει κανείς στους Scholes, 1974, σ. 91-117 και Culler, 1975, σ. 205-224. Ο Καλταμπάνος, στο τρίτο κεφάλαιο της διατριβής του (1983, σ. 51-91), εφαρμόζει μερικές απ' αυτές τις Γραμματικές στη μελέτη της δομής της «Φόνισσας». Ο Κεχαγιόγλου, εξάλλου, ανέλυσε μερικά διηγήματα του Παπαδιαμάντη χρησιμοποιώντας τη λογική μέθοδο του Bremond (1981, σ. 233-285).

8. Η διαίρεση του Genette ακολουθεί βασικά τη διάκριση των Ρώσων φορμαλιστών σε fabula και sjuzet. (Για το περιεχόμενο των όρων π.δ. την επεξήγηση της σημ. 2 του κεφαλαίου για το Χρόνο). Κριτική έχει δεχτεί από την Bal (1977, σ. 6) που προτείνει τη δική της τριτή διαίρεση.

9. Οι δροί αυτοί ανήκουν στον Chatman, 1978, σ. 196-197.

10. Για μια ανάγνωση του διηγήματος αυτού π.δ. Merlier, 1965, σ. 34-38.

11. Συστηματική κριτική στην έννοια της εστίασης άσκησε η Bal (1977, σ. 21-58). Το επιχείρημά της είναι ότι δύον αφορά τη μηδενική εστίαση ο παρατηρητής είναι υποθετικός. 'Όσο για την εσωτερική ο παρατηρητής είναι ένα από τα πρόσωπα της ιστορίας. Η εξωτερική εστίαση δύως σχετίζεται με κάποιο χαρακτήρα στην ιστορία όχι πλέον ως υποκείμενο, αλλά ως αντικείμενο. Στη θεωρία που προτείνει η Bal, π.δ. τις αντιρρήσεις του Bronzwaer (1981, σ. 193-201) και τη δική της απάντηση (1981, σ. 202-210).

12. Για μια θεωρία που βασίζεται στον Genette, λαμβάνει υπόψη της τη θεωρία της Bal και επεκτείνει τον όρο «εστίαση» πέρα από το στενό οπτικό πλαίσιο, σύμφωνα με το σχήμα του Uspensky, π.δ. S. Rimmon-Kenan, 1983, σ. 71-85. Δυστυχώς το βιβλίο έφτασε στα χέρια μου, αφού είχε τελειώσει η εργασία αυτή.

13. Π.δ. και τον όρο «υποδηλούμενος ή υπονοούμενος συγγραφέας» του Booth (1961, σ. 71). Ο δρος έχει χρησιμοποιηθεί και με άλλο ή παραπλήσιο νόημα από τους Chatman (1978, σ. 148-149) και Bronzwaer, 1978.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ

ΧΡΟΝΟΣ

(I) Χρόνος της Ιστορίας – Χρόνος της Αφήγησης

Ο χρόνος σ' ένα αφηγηματικό κείμενο μπορεί να εξεταστεί από πολλές πλευρές. Η προσέγγισή του από κειμενική άποψη ξεκινά από τη μελέτη των χρονικών σχέσεων μεταξύ ιστορίας και αφήγησης. Τόσο η ιστορία, όσο και η αφήγηση διέπονται από κάποια χρονικότητα. Χρόνος της ιστορίας είναι η φυσική διαδοχή των γεγονότων· χρόνος της αφήγησης η ακολουθία των γλωσσικών σημείων που αναπαριστά τα γεγονότα αυτά. Επομένως ο χρόνος της ιστορίας γίνεται αντιληπτός ως χρόνος – κοσμικός, ιστορικός, μυθικός, ψυχολογικός κ.λ. –, ενώ ο χρόνος της αφήγησης ως χώρος (το κείμενο). Κατά συνέπεια, ο χρόνος της αφήγησης είναι ένας ψευδόχρονος· το κείμενο «δεν έχει άλλη χρονικότητα απ' αυτήν που δανείζεται μετωνυμικά από το χρόνο ανάγνωσης» (Genette, 1980, σ. 34). Εντούτοις, το αφηγηματικό κείμενο δίνει την εντύπωση της χρονικής ροής με τη χρήση τεχνικών, όπως π.χ. είναι η διαδοχή των περιγραφών, οι ποικιλίες στην προοπτική, η βαθμιαία τροποποίηση των αφηγηματικών μοτίβων κ.ά.¹ Από την ώρα που συνειδητοποιούμε πως τόσο ο χρόνος της ιστορίας, όσο κι ο χρόνος της αφήγησης είναι χρήσιμες κατασκευές, μπορούμε να μελετήσουμε τις μεταξύ τους σχέσεις αναφορικά με τη σειρά, τη διάρκεια και τη συχνότητα και να αναχθούμε σε ορισμένα συμπεράσματα για τις επιλογές του συγγραφέα και για την εκ μέρους του αντιμετώπιση του προβλήματος του χρόνου.

(II) Σειρά.

a) *Aρχή in medias res*

Η πρώτη κατηγορία χρονικής οργάνωσης μέσα στο κείμενο είναι η σειρά, δηλαδή η σχέση μεταξύ της χρονικής διαδοχής των γεγονότων στην ιστορία και της διάταξής τους στο κείμενο². Κάθε ασυμφωνία μεταξύ ιστορίας και αφήγησης ονομάζεται από τον Genette *αναχρονία* (*anachrony*) και διαιρείται σε πρόληψη (*prolepsis*) και ανάληψη (*analepsis*). Πρόληψη είναι «κάθε αφηγηματικός ελιγμός που σύγκειται στο να αφηγούμαστε ή ν' ανακαλούμε εκ των προτέρων ένα γεγονός που θα διαδραματιστεί αργότερα», ανάληψη «κάθε ανάληση μετά την πραγματοποίηση ενός γεγονότος που έλαβε χώρα νωρίτερα από το σημείο της ιστορίας που δρισκόμαστε σε κάθε δεδομένη στιγμή» (Genette, 1980, σ. 40).

Η πρώτη αναχρονία στην Ιστορία της Λογοτεχνίας, που συχνά χρησιμοποιεί κι ο Παπαδιαμάντης, είναι η αρχή *in medias res*, δηλαδή η μη κοινή αρχή ιστορίας κι αφήγησης. Η αφήγηση καθυστερεί την παρουσίαση γεγονότων, που έγιναν προηγουμένως, συνήθως ως το σημείο που ακολουθεί τη δραματική έναρξη του κειμένου. Η τεχνική αυτή, που θεωρείται καθαρά μυθοπλαστική, επιλέγεται για να προσφέρει προφανώς μια λύση στο πρόβλημα της έκθεσης του παρελθόντος (*exposition*), με την οποία ο αναγνώστης κατατοπίζεται για τα γενικά και ειδικά συμβάντα του παρελθόντος της ιστορίας, προκειμένου να κατανοήσει τι γίνεται στο αφήγημα.

Ο Παπαδιαμάντης, αρχίζοντας αρκετά από τα διηγήματά του *in medias res*, ανοίγει ένα πρόσκαιρο κενό που το κλείνει συνήθως αμέσως. Με αυτόν τον τρόπο διεγείρει απότομα και ικανοποιεί αμέσως την περιέργεια του αναγνώστη. Ως παραδείγματα μπορεί να αναφερθούν τα διηγήματα «*Η Σταχομαζώχτρα*» (2, 115-124), «*Έξοχη Λαμπρή*» (2, 125-133), «*Η Βλαχοπούλα*» (2, 363-377), «*Ο Τυφλοσύρτης*» (2, 463-473), «*Πατέρα στό Σπίτι!*» (3,89-94), «*Ο Άλιβάνιστος*» (3,521-531),

«*Ἡ Ἀποσώστρα*» (4,51-55) «*Ἡ Πιτρόπισσα*» (4,311-315), «*Ἐρημὸς Μνῆμα*» (4,361-365). Στις περιπτώσεις αυτές έχουμε μεν δομική ομοιομορφία, αλλά υφολογική διαφοροποίηση: η έκθεση του παρελθόντος παρουσιάζεται άλλοτε ως περίληψη στο αφηγηματικό ιδίωμα, άλλοτε με τη φωνή κάποιου ήρωα και άλλοτε ως ανάμιξη του αφηγηματικού ιδιώματος με αυτό κάποιου ήρωα, όπως θα δούμε λεπτομερέστερα στο περί Λόγου κεφάλαιο.

Το κενό που ανοίγει *in medias res* ο Παπαδιαμάντης δεν το κλείνει πάντοτε αμέσως. Είναι δυνατό ο συγγραφέας μας να αρχίζει το διήγημά του με μια δραματοποιημένη κατάσταση που δίνει στον αναγνώστη την εντύπωση πως έχει ωρίχτει στο μέσο μιας ακολουθίας, όπου το άγνωστο παρελθόν συνδέεται αναπόσπαστα με το παρόν και το μέλλον.

Τέτοια είναι η περίπτωση του διηγήματος «*Ἡ Νοσταλγός*» (3,45-69), που αρχίζει με την έκφραση της επιθυμίας μιας νεαρής γυναίκας προς κάποιο νέο: θέλει να ταξιδέψει με τη βοήθειά του πέρα από το λιμάνι. Με μια τέτοια αρχή η περιέργεια του αναγνώστη έχει διεγερθεί, το εκθετικό υλικό είναι απαραίτητο για την κατανόηση των τεκταινομένων, και όμως παρουσιάζεται καθυστερημένα και διασκορπισμένο. Η πληροφορία δίνεται με τόση φειδώ στην αρχή, που ανοίγει μεγαλύτερα κενά απ' αυτά που κλείνει (3,45/47), πράγμα που έχει ως συνέπεια την παραπλάνηση του αναγνώστη για το νόημα του διηγήματος. Η αργοπορημένη και συγκεντρωμένη έκθεση του παρελθόντος της Λαλιώς, που δίνεται από την προοπτική του Μαθιού (3,54-56), και ενώνεται με την αρχή του αφηγήματος, ικανοποιεί την αναγνωστική περιέργεια που προκλήθηκε από την αποσιώπηση του παρελθοντικού υλικού και δικαιώνει ως ένα βαθμό τις μέχρι το σημείο αυτό υποθέσεις του αναγνώστη: πρόκειται πράγματι για τη φυγή της νεαρής Λαλιώς από το γερο-άντρα της με τη συνοδεία του νεαρού Μαθιού. Η έκθεση αυτή όμως ανασκευάζεται αναφορικά με το βαθύτερο νόημα της πράξης και από τις απαντήσεις της Λαλιώς στον Μαθιό (3,59-60) και από το εκθετικό υλικό που παρουσιάζεται για

δεύτερη φορά από την προοπτική του γερο-συζύγου (3,65-66). Έτσι διανεμημένη η έκθεση του παρελθόντος, διεγείρει την περιέργεια και στη συνέχεια δημιουργεί εκπλήξεις και από την πρόσθετη πληροφόρηση και από την παρουσίαση του ίδιου υλικού από άλλη οπτική γωνία.

Τέλος, υπάρχει η περίπτωση της συγκεντρωμένης και αργο-πορημένης έκθεσης, όσον αφορά ένα από τα πρόσωπα της ιστορίας. Η καθυστέρηση μπορεί να οφείλεται στον πρόσκαιρο περιορισμό ενός «παντογνώστη» αφηγητή στα γνωστικά όρια ενός ήρωα σχετικά με κάποιο άλλο πρόσωπο της ιστορίας. Χαρακτηριστικό αυτής της τακτικής είναι το διήγημα «Θέρος-Έρος» (2,183-209). Ο νεαρός Κωστής, που φλερτάρει την πλούσια κι όμορφη Ματή, παρουσιάζεται από την προοπτική της παραμάνας Φωτεινής που είναι αρνητική κι απ' αυτή της Ματής που δεν μπορούμε εύκολα να συμπεράνουμε. Το γεγονός ότι ο Κωστής εστιάζεται μέσω άλλων ηρώων της ιστορίας δημιουργεί ένα μικρό μυστήριο γύρω από το άτομό του, αμηχανία σχετικά με την υπερτονισμένα ρομαντική συμπεριφορά του και αιδεβαιότητα αναφορικά με την ειλικρίνεια των αισθημάτων του. Η νυχτερινή επίσκεψη του Κωστή στη μάγισσα, που προηγείται της συνάντησης με τη Ματή, παρουσιάζεται έπειτα ως ανάληψη (ιστορικά πρότερη, αφηγηματικά ύστερη) και δημιουργεί ένα μικρό αίνιγμα, μέχρις ότου ταυτίσουμε τον ερωτευμένο νέο, που ωρά για το μέλλον της αγαπημένης του, με το ρομαντικό νέο του πρώτου μέρους του διηγήματος. Τη λύση του αινίγματος ακολουθεί η αργοπορημένη έκθεση του παρελθόντος που φωτίζει το άτομο, επεξηγεί το παράδοξο της συμπεριφοράς του και μας διαβεβαιώνει για την ειλικρίνεια των αισθημάτων του (2,197).

Το αξιοπρόσεκτο στην περίπτωσή μας δεν είναι τόσο η καθυστέρηση της έκθεσης, όσο η θέση της στην αφήγηση. Παρατίθεται, συγκεκριμένα, διακόπτοντας την αγωνία (*suspense*) που έχει στο μεταξύ κορυφωθεί από την επίθεση του παράδοξου χωρικού εναντίον της Ματής. Με άλλα λόγια, εμφανίζεται όταν ο αναγνώστης ενδιαφέρεται περισσότερο για την έκβαση

της επίθεσης και λιγότερο για το παρελθόν του Κωστή. Θα μπορούσε να ισχυριστεί κανείς ότι εδώ έχουμε σύγκρουση ανάμεσα στην περιέργεια (*curiosity*) και στην αγωνία. Εάν προσέξουμε όμως το περιεχόμενο της έκθεσης, διέπουμε ότι σε αντικατάσταση της διακοπείσας αφήγησης δίνεται η προφητεία τόσο για τον κίνδυνο που διατρέχει η Ματή, όσο και για τη μελλοντική του, ευτυχή κατά τη μάγισσα, έκβαση. Στο εξής η αγωνία μετατίθεται στην επαλήθευση των λόγων της μάγισσας.

Πρέπει πάντως να παρατηρηθεί ότι η σύγκρουση της Ματής με τον αγροδίαιτο επιδραδύνεται επικίνδυνα, όχι μόνον από την καθυστερημένη έκθεση, αλλά κι από την αδυναμία της Φωτεινής να δράσει, που συνοδεύεται από επαναλαμβανόμενο εκθετικό υλικό αιτιολογημένο (*motivated*) ως φιλοσοφία «περὶ τῶν ἀνθρωπίνων... πραγμάτων» (2,203). Επιδραδύνεται τέλος από την εσωτερική ανάληψη (2,205-207), όταν επιτέλους ο Κωστής εμφανίζεται «ἐπί τοῦ οὐδοῦ τῆς θύρας» (2,205), για να σώσει την αγαπημένη του. Η ανάληψη αυτή, που καταλήγει σε επανάληψη, συμπληρώνει όλες τις παραλείψεις που προκλήθηκαν από την περιορισμένη παρουσίαση του Κωστή μέσω της προοπτικής της Φωτεινής και της Ματής.

Το αφηγηματικό σχόλιο «“*Ήτο καιρός*”, καθώς λέγουν οι φράγκοι μυθιστοριογράφοι» (2,207), μετά την τριτλή αφηγηματική κατάτμηση της πάλης της Ματής από τις ποικίλες επιδραδύνσεις, απογυμνώνει το λογοτεχνικό χαρακτήρα του τεχνάσματος της επιθράδυνσης. Το κείμενο που διαβάζουμε είναι διήγημα που ισχυρίζεται πως χρησιμοποιεί τις γνωστές συμβάσεις της μυθοπλασίας. Στην πραγματικότητα υπερβάλλει τις συμβάσεις αυτές και με αυτόν τον τρόπο υποδάλλει στον αναγνώστη τον τρόπο ανάγνωσής του. Το κείμενο πρέπει να διαβαστεί ως παραδία των τεχνικών αφηγηματικού ενδιαφέροντος (*narrative interest*) και ιδιαίτερα ως παραδία της περιέργειας, που δημιουργεί τα μυστήρια και τα αινίγματα, και της αγωνίας, που συχνά προκαλείται από τη διακοπή της αφήγησης σε κάποιο κρίσιμο σημείο της ιστορίας.

Το τέλος του διηγήματος εξάλλου, που παρωδεί εμφανώς το ευτυχές τέλος, παρουσιάζει μια απρόσμενη συστροφή που προδιάλλει το τρίτο είδος αφηγηματικού ενδιαφέροντος, δηλαδή την έκπληξη (*surprise*). Η έκπληξη προκαλείται αφ' ενός από την αλλαγή της προοπτικής (έρωτας και γάμος όχι όπως τα νομίζουν η Φωτεινή και ο Κωστής, αλλά η Ματή) και αφ' ετέρου από την αντιφατική γνώμη της Ματής για τον Κωστή. Μέχρι την τελευταία στιγμή η γνώμη της Ματής, που παρουσιάζεται ως μίγμα φαινομενικής αδιαφορίας (2,191), λογικής και υπουφίας (2,194), φαντασίας και περιέργειας (2,193/202-203), διατηρεί την αμφισθιμία που επιτρέπει την έκπληξη⁴.

Η αρχή *in medias res*, ένα σύνηθες τέχνασμα για τη δύσκολη μετάβαση από τη σιωπή στο λόγο, δημιουργεί το κατάλληλο κλίμα προκειμένου ο αναγνώστης ν' αφομοιώσει το εκθετικό υλικό. Συνήθως η χρονολογική αλλοίωση είναι σύντομη, η έκθεση του παρελθόντος γρήγορα ικανοποιεί τα ερωτήματά μας. Υπάρχουν όμως και περιπτώσεις που, με τον επιδέξιο χειρισμό του πρόσκαιρου κενού και τη βοήθεια της οπτικής γωνίας, ο Παπαδιαμάντης κατορθώνει να καθυστερεί την έκθεση των παρελθόντων για τους σκοπούς του έργου (υπογράμμιση του αινίγματος, δημιουργία μυστηρίου, λανθασμένες υποθέσεις κ.ά.). Στη συνέχεια θ' ασχοληθούμε με διηγήματα στα οποία η χρονολογική παραμόρφωση της ιστορίας δεν περιορίζεται στην έναρξη του αφηγήματος, αλλά επεκτείνεται με τη χρήση διαφόρων μεθόδων για ποικίλους σκοπούς.

6) «*Η Φωνή τοῦ Δράκου*»

«*Η Φωνή τοῦ Δράκου*» (3,607-621) είναι το πρώτο διήγημα που θα μας απασχολήσει προς αυτή την κατεύθυνση. Το περιεχόμενό του έχει περιληπτικά ως εξής: Δυο αδελφές, η μεγαλύτερη ανύπαντρη κι η μικρότερη διαζευγμένη, ζουν με το γιο της δεύτερης. Η ελάχιστη καθυστέρηση στη γέννηση αυτού του παιδιού, του Κώτσου, αποτέλεσε την πέτρα του σκανδάλου και την αιτία του διαζυγίου. Ο Κώτσος ζει μια ζωή σταδιακά

και πιο απομονωμένη, που οφείλεται στην εχθρότητα των παιδιών που του τονίζουν το στίγμα της νοθείας του. Ο ίδιος κάνει προσπάθειες ν' ανακαλύψει το παρελθόν του και να προσδιορίσει την κατάστασή του, αλλά αποτυγχάνει. Σε κάποια στιγμή, που προσπαθεί ν' αντιδράσει στον ονειδισμό κάποιου συνομήλικού του, σκοτώνεται. Μετά το θάνατό του η μητέρα του και η θεία του συναντούν έναν περιπλανώμενο μοναχό, που παρηγορεί τη μητέρα και γυρνώντας προς την αδελφή της σχολιάζει μυστηριωδώς την αιτία του θανάτου, τη διαβεβαιώνει όμως για το έλεος του Θεού. Μετά από λίγο πεθαίνει και η μητέρα.

Εάν προσπαθήσουμε με βάση τα δεδομένα της αφήγησης να ανασυστήσουμε τη χρονική σειρά της ιστορίας, θα έχουμε το ακόλουθο σχεδιάγραμμα:

1. Παρελθόν-Γέννηση Κώτσου.
2. Σχόλια των «γραιϊδίων».
3. Άποψη γιατρού-δικηγόρων.
4. Πρώτη ερώτηση του Κώτσου για το δυσφημιστικό όνομα που του αποδίδεται.
5. Ψευδαπάντηση της θείας του.
6. Δεύτερη ερώτηση του Κώτσου.
7. Δίσημη απάντηση της θείας του.
8. Αποδολή του Κώτσου από το σχολείο.
9. Εκδρομή με τη θεία του στον ελαιώνα.
10. Όνειρα του Κώτσου για το μέλλον.
11. Φωνή του Δράκου.
12. Θάνατος του Κώτσου.
13. Συνάντηση των δυο αδελφών με τον καλόγερο Ιωακείμ.
14. Θάνατος της μητέρας.

Τα γεγονότα της ιστορίας παίρνουν στην αφήγηση την εξής σειρά: 9-1-2-3-14-12-12-4-5-6-7-9-8-9-10-11-13. Το διήγημα αρχίζει *in medias res* με την πρώτη αφήγηση (first narrative)⁵ να διακόπτεται από την έκθεση του παρελθόντος, η οποία με τη σειρά της διακόπτεται από τη συμπληρωματική εσωτερική πρόληψη που αναφέρεται τόσο στο θάνατο του Κώτσου, όσο

και σ' αυτόν της μητέρας του⁶. Το πρώτο μέρος της έκθεσης (1-3) αναφέρεται στο γεγονός της ελάχιστης καθυστέρησης στη γέννηση του Κώτσου και στην αντιμετώπιση του γεγονότος αυτού από την κοινωνία με διάφορα κριτήρια (χρονικά, ψυχολογικά, επαγγελματικά). Το δεύτερο μέρος της έκθεσης (4-7) σχετίζεται με την προσπάθεια του ίδιου του ήρωα ν' ανακαλύψει το αίτιο που προκαλεί τη δυσφημιστική διάθεση της κοινωνίας απέναντι στη γέννησή του.

Αυτό που αντιμετωπίζει ο αναγνώστης κατά τη διαδικασία της ανάγνωσης είναι το μυστήριο που προκύπτει από την παράθεση αποτελεσμάτων, των οποίων αγνοείται ο απόλυτος λόγος πρόκλησης. Τ' αποτελέσματα αυτά με τη σειρά που παρουσιάζονται στην ιστορία είναι τα ακόλουθα:

- α) Ἡρωας-«τέκνον τῆς ὁδύνης» (3,608) → Αιτιότητα; (ηδονή ή Σύμπτωση; (χαλαροί νόμοι της φύσης).
- β) Ὄνειδος της κοινωνίας → Αιτιότητα; (αμαρτίαι γονέων) ή Σύμπτωση; (η κακότητα των παιδιών).
- γ) Θάνατος του ήρωα → Αιτιότητα; («ἡ πρώτη ὥρα» 3,621) ή Σύμπτωση; («ἡ κακή ὥρα» 3,621).

Στην έκθεση του παρελθόντος καταβάλλεται προσπάθεια να συγκαλυφτούν τα αίτια με δυο τρόπους: Στο πρώτο μέρος (1-3) τα αίτια παρατίθενται από πολλές προοπτικές που αλληλοαναιρούνται. Η άποψη των γραιδίων (ενοχή) αντιπαρατίθεται στην άποψη της Κρατήρας (λάθος της φύσεως), η άποψη του γιατρού (τυχαίο) στην άποψη των δικηγόρων (αποδειγμένη ενοχή). Στο δεύτερο μέρος (4-7) και μετά, τα γεγονότα παρουσιάζονται από την προοπτική και με τη φωνή της Κρατήρας και του Ιωακείμ. Η πρώτη όμως έχει το στίγμα της αναξιοπιστίας. «Ἡ Κρατήρα δέν ἐπίστευσε ποτέ εἰς τὴν ἐνοχήν τῆς ἀδελφῆς της, οὐτε ἡθέλησε νά τὴν ἔξετάσῃ, ἐπειδή ἐπροτίμα ν' ἀγνοῇ καὶ νά πιστεύῃ εἰς τὴν ἀθφότητα» (3,609). Ο Ιωακείμ εξάλλου χαρακτηρίζεται ως «λίαν ίδιόρρυθμος» (3,609) και μέχρι το τέλος του διηγήματος δεν παρουσιάζεται παρόμεσω της πρόσληψης των λόγων του από τον Κώτσο.

Επιπρόσθετα στο δεύτερο μέρος η προσπάθεια συγκάλυψης

παρουσιάζεται ως προσπάθεια αναίρεσης του διδύμου αίτιο-αποτέλεσμα. Στα αλλεπάλληλα «γιατί;» του Κώτσου (και του αναγνώστη) για το δυσφημιστικό όνομα (3,612), την εγκατάλειψη της οικογένειας από τον πατέρα (3,613), την άδικη τιμωρία (3,615-616), την εκ γενετής καταδίκη (3,619) δίνονται αντίστοιχα οι παρακάτω απαντήσεις: α) μια ψευδαιτιολόγηση (3,612-613) που στηρίζεται πιο πολύ στο λόγο παρά στη λογική της απόδειξης («μαγευόμενος περισσότερον ἀπό τήν γλυκεῖαν φωνήν τῆς θείας του, ἢ ὅσον ἐπείθετο ἀπό τήν ἔννοιαν τῶν λόγων τῆς»· β) μια απάντηση που καταφεύγει στον δίστημο («πρέπει ν' ἀγαπᾶς τή μητέρα σου, πού δέ σου ἔφταιξε τίποτε... Καί μέ άλλον νά σέ είληξε κάμει ἡ μάννα σου...», 3,614) και τόν άσημο λόγο («ἡ καρδιά της εἶναι ματωμένη, γι' αὐτά και γι' αὐτά τά πράματα», 3,614)· γ) μια απάντηση που θέτει σε αμφισβήτηση οποιαδήποτε δυνατότητα αιτιότητας μεταξύ των ανθρώπων («“ἐν ἄλλοις πταίομεν, ἐν ἄλλοις παιδευόμεθα”», 3,616) και εκ μέρους του Θεού («περὶ τῆς ἀφελοῦς περιεργείας» 3,619). Τέλος, μια απάντηση που εξισώνει την αιτιολογία μ' ἔνα είδος ταυτολογίας («ἡ δοή... ἔχει ἔνα ίδιωμα, νά ξαναλέγῃ στόν ἄνθρωπο ὅ,τι καημό ἔχει στή ζωή του» 3,620). Κατά συνέπεια, μέχρι τό τέλος τοῦ διηγήματος ο αναγνώστης δρίσκεται μεταξύ του τυχαίου και του αιτιώδους με μια τέτοια διευθέτηση, ώστε να επιδοτείται το τυχαίο. Μόνο στο ανάδορο τέλος (regressive ending), που ρίχνει φως σε οιδήποτε προηγείται, παρέχεται μια υπονοούμενη λύση στο μυστήριο (π.β. Tomashevsky, 1965, σ. 73).

Το ερώτημα που προκύπτει είναι εάν το τέλος του αφηγήματος, που σχετίζεται με το θάνατο του ήρωα που παρουσιάστηκε προληπτικά, αποκαθιστά το νόημα της παραμόρφωσης της αφηγηματικής σειράς. Έχει παρατηρηθεί ότι συνήθως στα αφηγήματα η χρονολογία συνοδοιπορεί με την αιτιολογία⁷. Η σχέση αυτή περνά απαρατήρητη, όταν διατηρείται στο επίπεδο της αφήγησης η φυσική ακολουθία των γεγονότων, επειδή οι έννοιες της χρονικής ακολουθίας και της αιτιολογικής συνέπειας είναι αλληλένδετες.

Ζτο γιργάλι του *The Sense of an Ending*, ο Frank Kermode δημιουργείται μεταξύ των Χριστιανών και σοδάτων ενός μεταφορικού απόστασης που διατηρείται μέχρι την τελευταία στιγμή της διάρκειας της ιστορίας του γονιδιώτου ή της μητρόπολης να φθάσει στην απόλυτη αποτελεσματικότητα της απόδοσης της απόστασης.

Εποιείται ως το Χτύπημα του γούρινου φαγητού να είναι συναρπαστικό και πλούσιο σε γεύση, ο Frank Kermode στο γλεύτων του *The Sense of an Ending*, αναφέρει ότι η γεύση της σαλιγκάριας διαφέρει από την γεύση της λαχανικής στο μέγεθος της σταθερότητας της, της αντανακλαστικότητας της και της αποδοτικότητας της. Το γεύτην της σαλιγκάριας διατηρεί τη σταθερότητα της γεύσης της λαχανικής, αλλά με μεγαλύτερη αποδοτικότητα, δηλαδή με μεγαλύτερη σταθερότητα στην αντανακλαστικότητα της γεύσης της λαχανικής.

Στη «Φωνή τοῦ Δράκου» η αφηγηματική καταστρατήγηση της χρονολογικής διαδοχής πρόβαλε αμέσως το ερώτημα της αιτιότητας. Ο σκοπός της παραποθέτησης όμως και της συνακόλουθης προβληματικής πάνω στην αιτιότητα ήταν ακριβώς η υπογράμμιση της αιτιότητας και η ταυτόχρονη διατήρηση του μυστηρίου. Η σειρά της ιστορίας στην αφήγηση, παρά τις αντίθετες διαπιστώσεις, που λειτουργούν ως δολώματα (snares), συνδέει εκ των πραγμάτων την «πρώτη ὥρα» με τή «δεύτερη ὥρα»⁸, το αίτιο με το αποτέλεσμα, την ηδονή με τις ωδίνες, την οδύνη και το όνειδος⁹. Εάν η σειρά της αφήγησης διατηρούσε τη σειρά της ιστορίας, ο αναγνώστης θα οργάνωνε τα δεδομένα με στενή ντετερμινιστική διάθεση πάνω σε άλλη θεματική βάση: ο θάνατος του ήρωα μετά τη μικρόψυχη συμπεριφορά της κοινωνίας θα θεωρούνταν ως συνέπεια αυτής ακριβώς της συμπεριφοράς. Η αφηγηματική παραμόρφωση της σειράς της ιστορίας έθεσε στο προσκήνιο το πραγματικό αίτιο του θανάτου και ταυτόχρονα υπογράμμισε το δίδυμο αίτιο-αποτέλεσμα σε ευρύτερη βάση. Με αυτόν τον τρόπο ο αναγνώστης έχει τη δυνατότητα ν' αντιληφτεί σωστά την πλοκή ως πέρασμα από τη μια κατάσταση στην άλλη και μάλιστα με τέτοιον τρόπο, ώστε αυτό το πέρασμα να εξυπηρετεί την αναπαράσταση ενός θέματος¹⁰.

Στο βιβλίο του *The Sense of an Ending*, ο Frank Kermode υποθέτει πως το χτύπημα του ρολογιού θα μπορούσε να θεωρηθεί ως μοντέλο της χρονικής οργάνωσης ενός κλασικού κειμένου. Το τικ τακ επιλεγμένο από μια πραγματικότητα χωρίς αρχή και τέλος είναι η απλή χρονολογική διαδοχή (χρόνος) μεταξύ μιας αρχής (τικ) κι ενός τέλους (τακ). Η πρόκληση του ενδιαφέροντος προέρχεται από την κρίσιμη στιγμή (καιρός) που βαλμένη ανάμεσα στην αρχή και στο τέλος σημασιοδοτείται αναφορικά με τη σχέση της με το τέλος. Στη «Φωνή τοῦ Δράκου» η χρονική αλλοίωση στην αφήγηση μοιάζει να ενώνει την αρχή με το τέλος, το τικ με το τακ, τη ζωή με το θάνατο. Γι' αυτό το λόγο αφαιρεί φαινομενικά τη γοητευτική διαδικασία της προσδοκίας, της διάψευσης, της ανατοποθέτησης του

τέλους, κοντολογίς της περιπέτειας, όπως την ορίζει ο Kermode. Η προδοσία της προληπτικής μνείας του θανάτου όμως μπορεί να μας κάνει να σκεφτούμε ότι ο θάνατος δεν είναι τέλος, αλλά μια οριακή κατάσταση που μας κάνει να συνειδητοποιήσουμε το τέλος, άρα «καιρός» που αναποδογυρίζει το συνθηισμένο χρόνο.

Το διήγημα δεν τελειώνει με το θάνατο, αλλά με τη διαβεβαίωση του Ιωακείμ ότι η μητέρα του νόθου παιδιού «θά βρήξεος» (3,621). Κατά συνέπεια, ενώ με την αφηγηματική σειρά των γεγονότων τονίστηκε η λογική τους ακολουθία και η αιτιώδης τους σχέση, το αφήγημα δεν είναι κλειστό. Η λογική του αιτίου και του αποτελέσματος που δημιουργεί ιστορία υπερβαίνεται, επειδή πράγματι «οἱ νόμοι τοῦ Θεοῦ» δεν είναι «τόσον στενοί... δύον τά κατάστιχα τῶν τοκογλύφων» (3,609). Εάν το αίτιο είναι η αμαρτία και το αποτέλεσμα ο θάνατος, τότε το τέλος είναι η Χάρη. Και στο σημείο αυτό έγκειται η περιπέτεια που φαίνεται πως απουσιάζει εξαιτίας της πρώτης μνείας του θανάτου του ήρωα. 'Όλη μας η προσοχή είναι στραμμένη στην ανακάλυψη του αιτιώδους ή του τυχαίου κι αυτό μας απομακρύνει από την αρχική κατάσταση: οι νόμοι της φύσης είναι δέδαια παρόντες (πραγματικότητα), η πρώτη ώρα φέρνει πάντοτε τη δεύτερη (ιστορία). Το διήγημα όμως, ενώ θέτει, υπερβαίνει στην ουσία την ιστορική αναγκαιότητα μέσω της θείας Χάρης.

γ) «Η Φόνισσα»

«Η Φόνισσα» (3,417-520) θεωρείται γενικά ως το κορύφωμα του παπαδιαμαντικού έργου. Θα προσπαθήσουμε να εξετάσουμε τη χρονική δομή σ' αυτό το έργο επιμένοντας κυρίως στη σειρά. Ίσως αυτό μας επιτρέψει να δώσουμε ορισμένες απαντήσεις σε ερωτήματα που έχει εγείρει το έργο και στα οποία έχουν δοθεί πολλές, συχνά και αντιφατικές, ερμηνείες¹¹.

Ο χρόνος της ιστορίας στη «Φόνισσα» δεν είναι πολύ εκτε-

ταμένος. Το παρόν της ιστορίας καλύπτει μόνο μια περίοδο μεταξύ Ιανουαρίου και Μαΐου και αυτή ακόμη μ' έναν εξαιρετικά επιλεκτικό τρόπο. Εάν διαιρέσουμε το κείμενο σε τρεις ενότητες σύμφωνα με το περιεχόμενό του, δρισκόμαστε μπροστά στο ακόλουθο σχεδιάγραμμα αναφορικά με το χρόνο των γεγονότων και τ' αντίστοιχα κεφάλαια που καταλαμβάνουν Πρώτη Ενότητα (3,417-456/κεφ. Α'-Ζ'): Τρεις μακριές νύχτες του Ιανουαρίου σε καθεμά από τις οποίες συναρτάται ένα μέρος της παρελθούσας ζωής της ηρωίδας εκφρασμένο ως ανάμνηση. Δεύτερη ενότητα (3,456-483/κεφ. Η'-ΙΑ'): Αφήγηση των γεγονότων κυρίως δύο ημερών που απέχουν συμμετρικά από την ημέρα του Πάσχα. Σ' αυτές προστίθεται μια τρίτη ημέρα, στην οποία περιγράφεται η συνάντηση με τη Μαρούσα, που μπορεί να θεωρηθεί ως έναρξη της μελλοντικής καταδίωξης της Φραγκογιαννούς και ταυτόχρονα ως ανάμνηση παρελθοντικών γεγονότων. Τρίτη Ενότητα (3,483-520/κεφ. ΙΒ'-ΙΙΙ'): Τρεις μέρες καταδίωξης της Φραγκογιαννούς μέχρι την εκτέλεση του τελευταίου της εγκλήματος και μετά δύο μέρες που κρύβεται πριν πνιγεί.

Υπάρχει μια επιλογή, δηλαδή, που επιμένει στον αριθμό «τρία» και αναφέρεται τόσο στην ομαδοποίηση των ημερών, όσο και στις αφηγηματικές ενότητες. Υπάρχει εξάλλου μια σχετική αφηγηματική ισοχορονία μεταξύ της πρώτης και της τρίτης ενότητας που ανταποκρίνεται και στον αριθμό των κεφαλαίων (7-4-7)¹².

Ένα έργο με τον τίτλο «Η Φόνισσα» δεσμεύει τις προσδοκίες του αναγνώστη σχετικά με το τι πρόκειται να επακολουθήσει. Υπάρχει μερική αβεβαιότητα: συνάγουμε κάτι για κάποιο φόνο. Εντούτοις, δεν ξέρουμε ποιος θα σκοτώσει ποιον και γιατί. Γρήγορα, πάντως, σε μια σειρά από προσημάνσεις (advance mentions) αντιλαμβανόμαστε ότι ενδέχεται η Φραγκογιαννού να σκοτώσει το εγγονάκι της. Ο Genette προσδιορίζει αυτές τις προσημάνσεις ως «ασήμαντα σπέρματα» των οποίων τη σημασία αναγνωρίζει κανείς αργότερα και αναδρομικά (1980, σ. 76). Στην περίπτωσή μας όμως τα «σπέρματα»

είναι πολλά (3,418/422/428/434-35/445-46/447) και ποικίλα (άμεσα, έμμεσα, αναληπτική ανάμνηση, προληπτικό όνειρο), ώστε δε χρειάζεται ιδιαίτερη επάρκεια εκ μέρους του αναγνώστη στο ν' αποκρυπτογραφήσει τη σημασία τους και να τα εντοπίζει αμέσως, όταν εμφανίζονται.

Εάν προσπαθήσουμε να κάνουμε, χωρίς να παραγνωρίζουμε τις τεχνικές δυσκολίες, ένα απλό σχεδιάγραμμα της θέσης των γεγονότων της πρώτης ενότητας μέσα στην αφήγηση, όπου τα γράμματα του αλφάριθμου φανερώνουν τη θέση των γεγονότων στην αφήγηση, ενώ οι αριθμοί τη σειρά τους στην ιστορία, καταλήγουμε στο εξής σχήμα, αναγκαστικά απλουστευτικό.

ΠΡΩΤΗ ΑΦΗΓΗΣΗ

ΑΝΑΛΗΨΕΙΣ

- | | |
|------------|--|
| A17-B17-18 | → Γ1-Δ-E4-Z4 (αναμνήσεις α' νύχτας) |
| H9-Θ10-I11 | → K4-Λ5-Μ3-Ν3-Ξ4-Ο4-Π6-Σ7 (αναμν. 6' νύχτας) |
| T12-Υ-Φ13 | → X7-Ψ-Ω-Α'2-Β'3-Γ'6-Δ'8 (αναμν. γ' νύχτας) |
| Ε'14-Ζ'15 | → Η'7 (πρώτο μέρος αναμν. Αμέρσας) |
| Θ'16-Ι'16 | → Κ'8-Λ-Μ (συνέχιση αναμνήσεων της Φρ.) |
| N'18-Ξ'17 | → Ο'7-Π'8 (δεύτερο μέρος αναμνήσεων Αμέρσας) |

P'-Σ'19

Από μια πρόχειρη ματιά σ' αυτό το σχήμα μπορούμε να κάνουμε τις ακόλουθες παρατηρήσεις: α) Το μεγαλύτερο μέρος της αφήγησης αφιερώνεται στην εξιστόρηση του παρελθόντος που παρουσιάζεται ως ανάμνηση της Φραγκογιαννούς και της κόρης της. β) Η εξιστόρηση του παρελθόντος, κοινός τόπος μετά την αρχή *in medias res*, δεν είναι συγκεντρωμένη, αλλά διασκορπισμένη και υποταγμένη στα τμήματα της πρώτης αφήγησης. γ) Η διανεμημένη έκθεση του παρελθόντος δεν προχωρεί, αλλά χρονοτροπίει επανερχόμενη στα ίδια σημεία. δ) Το τέλος κάθε τμήματος των αναμνήσεων επαναλαμβάνεται ως αρχή της επόμενης δόσης.

Αξίζει τον κόπο να δούμε τα πράγματα από κοντά. Στην πρώτη ενότητα πρώτη αφήγηση και αφηγηματικό παρόν είναι οι νύχτες αγρύπνιας της Φραγκογιαννούς κοντά στη νεογέννητη εγγονή της. Σύντομα όμως η πρώτη αφήγηση υποβαθμίζεται σημασιολογικά. Οι νύχτες αυτές, παρόμοιες και μονότονες σε σχέση με το παρελθόν, χάνουν την υπόστασή τους και μοιάζουν να συνιστούν ένα είδος αχρονικότητας εξαιτίας της ακινησίας και του λιμνάσματος του χρόνου¹³. Υπάρχει επιπρόσθετα και μια χρονική αοριστία που οφείλεται στο ότι οι νύχτες αυτές δεν ορίζονται με ομοιόμορφα κριτήρια ως προς τη σειρά τους. «Τό νεογνόν είχε γεννηθῆ πρό δύο ἑδδομάδων» (3,418), «Ἡτον ἡ ἐνδεκάτη ἐσπέρα» (3,421), «Ἡτο Σάββατον ἐσπέρας» (3,427), «Οὕτω είχον διαρρεύσει πολλαὶ νύκτες» (3,428). Η αοριστία αυτή συμβάλλει στην αίσθηση της διάρκειας. Τα μικροπεριστατικά κάθε νύχτας που, στην αρχή, φαίνεται νά λειτουργούν χρονικά (δηλαδή να δημιουργούν εγκοπές στην εφιαλτική διάρκεια), παραγκωνίζονται από την ομοιόμορφη παρουσίαση κάθε νύχτας. Η ομοιομορφία που προκαλείται από την επανάληψη των ίδιων δεικτών του χώρου (3,417/423-24/434) και του χρόνου (3,427/434) μοιάζει τελικά με παράταση που ακινητοποιεί την πρώτη αφήγηση έτσι, ώστε η ανάληψη (αναμνήσεις) προχωρώντας γρήγορα και επιλεκτικά ενώνεται μαζί της.

Το μόνο πράγμα που διαιρεί τις μακριές νύχτες του Ιανουαρίου είναι το λάλημα του πετεινού: «πρῶτον λάλημα» (3,424): αρχή των αναμνήσεων, «ὅ πετεινός ἐλάλησε καὶ πάλιν» (3,427): επαναφορά στην πραγματικότητα. «Ἐλάλησε τό δεύτερον δ πετεινός» (3,434): επίσκεψη της Αμέροςας και διήγηση του προφητικού ονείρου, «τρίτον λάλημα» (3,443): φόνος (3,448). Η επανάληψη αυτού του σχήματος, που γίνεται μοτίβο, φαίνεται να προσδιορίζει, σ' ένα πρώτο επίπεδο, με κάποια ακρίβεια την ώρα. Αποκτά πάντως, σ' ένα δεύτερο επίπεδο, συμβολική αξία που χαρακτηρίζει την πράξη της Φραγκογιαννούς ως πράξη προδοσίας.

Παρά τη χρονική αοριστία ο αναγνώστης μπορεί από δυο

σημεία χρονολόγησης, δηλαδή «*Ἔτον ἡ ἐνδεκάτη ἐσπέρα ἀπό τοῦ τοκετοῦ*» (3,421) «*τὸ νεογνόν εἶχε γεννηθῆ πρό δύο ἔβδομάδων*» (3,418), ν' ανασυγκροτήσει τις τρεις νύχτες της πρώτης αφήγησης ως την 11η, 12η ή 13η και 14η από τη γέννηση του παιδιού. Από την ανασυγκρότηση αυτή προκύπτει ότι «*Ἡ Φόνισσα*» αρχίζει με μια προληπτική μνεία της νύχτας του εγκλήματος η οποία περνά μάλλον απαραθήρητη. Η πρόληψη αυτή συνδέεται μάλιστα με την ανάληψη που περιέχει τις αναμνήσεις της 11ης νύχτας. Κατά συνέπεια, η πρώτη αφηγηματικά νύχτα που κατατοπίζει επιγραμματικά τον αναγνώστη σχετικά με τα πρόσωπα και τα πράγματα της ιστορίας δεν είναι παρά η τρίτη νύχτα, δηλαδή νύχτα του εγκλήματος της Φραγκογιαννούς. Για την ηρωίδα η «*συγκεφαλαίωση*» όλης της ζωής της (3,417) είναι το γενικό συμπέρασμα όσων σκεφτόταν κατά «*τὰς προλαβούσας νύκτας*» (3,418). Για τον αναγνώστη, αντίθετα, η συγκεφαλαίωση είναι η προκαταρκτική επιτομή των αναλήψεων που θ' ακολουθήσουν, δηλαδή μια συντομότατη έκθεση του παρελθόντος που ανοίγει κενά τα οποία θα κλείσουν οι ακολουθούσες «*σκηναί καὶ δράματα*» (3,418).

Οι αναμνήσεις της Φραγκογιαννούς κοιταγμένες αθροιστικά στο σύνολό τους μπορεί να θεωρηθούν μια ανάμικτη πλήρης ανάληψη που αρχίζει από τις περιπτέτειες της μητέρας της Φραγκογιαννούς και τελειώνει με το να συμφύρεται με το παρόν της ηρωίδας. Η ανάληψη αυτή χωρίζεται στα τρία και κάθε της τμήμα υποτάσσεται σε καθεμιά από τις τρεις νύχτες που συνιστούν την πρώτη αφήγηση. Πιο συγκεκριμένα, αναμνήσεις της ενδέκατης νύχτας: καταδίωξη της μητέρας της Φραγκογιαννούς από τους Κλέφτες (3,418-20), γάμος της Φραγκογιαννούς και αδικία των γονιών της ως προς την προίκα (3,420-21). Αναμνήσεις της δωδέκατης ή δέκατης τρίτης νύχτας: ανεπιτυχής προσπάθεια της Φραγκογιαννούς ν' αντιδράσει στην αδικία (3,425). Γάμος. Συγκατοίκηση με την κουνιάδα της. Χτίσιμο του δικού της σπιτιού (3,426-27). Αναμνήσεις της δέκατης τέταρτης νύχτας: η Φραγκογιαννού έχτισε το σπίτι της παίρνοντας με τη βία τα μεροκάματα από τον άντρα

της. Ως βάση είχε εξάλλου τα χρήματα που κατά καιρούς κλεβει από τον πατέρα της και αυτά που την παραμονή το γάμου έκλεψε από τη μητέρα της (3,429-31). Επαγγέλματα πο μετέρχεται (3,432). Μετανάστευση των αγοριών της (3,432-33). Γάμος της Δελχαρώς (3,444-45). Κατάσταση των άλλων κοριτσιών (3,445).

Όπως είπαμε και παραπάνω, οι αναμήσεις δεν έχουν απ στηρή χρονική σειρά. Ο γάμος και η πρόικα αναφέρονται και κατά την πρώτη και κατά τη δεύτερη και κατά την τρίτη ν χτα. Δεν πρόκειται όμως για επαναλήψεις περιστατικών πο τείνουν να διατηρήσουν τους αριθμούς της ανάληψης. Πρόκειται για συμπληρωματικές αναλήψεις, δηλαδή για την αναδρο μική συμπλήρωση του κενού που δημιουργήθηκε από τη πρόσκαιρη αποσιώπηση κάποιας πληροφορίας. Η καινούργιη πληροφορία δύναται δεν εμπλουτίζει το περιστατικό με ένα ακό μα στοιχείο που να συμβάλει στη σφαιρικότητά του, αλλά με ταδάλλει την ήδη δοσμένη πληροφορία, σχεδόν την καταστρο φει. Ας δούμε μερικά παραδείγματα: Η Φραγκογιαννού αξιώνεται ν' αποκτήσει ένα δικό της σπιτάκι χάρη στην επιδεξιότητα και την οικονομία της. Η «οικονομία» έγκειται στο να αρ πάζει τα μεροκάματα του άντρα της, να κλέβει λίγα κάθε φορά από τον πατέρα της και το «δύλον δεκαπέντε [τάλληρα]» (3,431) από το κομπόδεμα της μητέρας της. Η «επιδεξιότητά της έγκειται στο να συλλέγει βότανα για να θεραπεύει ασθενειες. Στο σημείο αυτό υπάρχει μια παράλειψη (*paralipsis*) που συμπληρώνεται αναδρομικά (3,480-82): εκτός από τη θεραπεία ασθενειών η Φραγκογιαννού καταγινόταν και μετρώσεις¹⁴.

Με αυτή την τακτική της διαδοχικής αποδέσμευσης πληρο φοριών ο αναγνώστης, χωρίς να το ξέρει, μαθαίνει κατ' αρχήν ένα μέρος της ιστορίας βάσει του οποίου κανονίζει τη στάση του και κάνει τις υποθέσεις του για το πώς θα εξελιχτεί. Εντούτοις το μέρος της ιστορίας, που φαίνεται τελειωτικά ειπω μένο, επανέρχεται στην αφήγηση και καταστρέφει τις προη γούμενες υποθέσεις του αναγνώστη. Ο αναγνώστης αισθάνε

ται έκπληξη εξαιτίας της αποσιώπησης του χρονικά πρότερου υλικού που έδινε την εντύπωση του αληθινού σ' ένα γεγονός που ήταν αναληθές. Η αρχική πληροφορία κατά τη διάρκεια της πρόσληψης, αυτό που συνήθως ονομάζεται «συνέπεια της προτεραιότητας» (primacy effect) και προκαλεί τη συμπάθειά μας απέναντι στην ηρωίδα, αφανίζεται από την τροποποίηση του υλικού. Αιτία αυτής της κατάστασης είναι η διαρκής ανασημασιόδότηση των δεδομένων. Πρόκειται για ένα παιχνίδι της αφήγηματικής σειράς και της συχνότητας.

Η διάσπαρτη προκαταρκτική έκθεση που περιγράφει το παρελθόν της Φραγκογιαννούς περιέχει και ελλείψεις (ellipsis), δηλαδή παραλείψεις κάποιας σημαντικής πληροφορίας. Στην προκειμένη περίπτωση η πληροφορία αναφέρεται στη ζωή του γιου της Φραγκογιαννούς, του Μούρου, που διαρκώς απουσιάζει από τις αναμνήσεις της μητέρας του. Την έλλειψη την αναπληρώνει η αφήγηση της Αμέρσας που έχει διπλή σχέση με τον Μούρο: είναι ταυτόχρονα αδελφή του και παραλίγο θύμα του. Η ανάληψη με τις αναμνήσεις της Αμέρσας διαιρείται σε δυο μέρη, από τα οποία το πρώτο προηγείται και το δεύτερο ακολουθεί το έγκλημα της Φραγκογιαννούς. Το πρώτο περιλαμβάνει τον τραυματισμό της από τον Μούρο, ενώ το δεύτερο αναφέρεται στο έγκλημα του Μούρου και στην καταδίκη του παρά τις σύντονες προσπάθειες της μητέρας του.

Η θέση της εξωτερικής, ετεροδιηγητικής αυτής ανάληψης αρχικά δικαιολογεί την επιδεξιότητα της Φραγκογιαννούς υφιολεκτικά (3,449) και μεταφορικά (3,451-52). Πλουτίζει όμως το νόημά της, εάν διαβαστεί ως αναλογία. Η αναλογία είναι, ως γνωστό, «ένα χωρικό σχήμα που απαρτίζεται από δυο συστατικά μεταξύ των οποίων υπάρχει ένα τουλάχιστον στοιχείο ομοιότητας κι ένα ανομοιότητας. Το στοιχείο της ανομοιότητας παρέχει τη βάση του χωρικού συνδέσμου και της αντιπαράθεσης των αναλογικών συστατικών, ενώ αυτό της ομοιότητας συμβάλλει στον αμοιβαίο τους προσδιορισμό, στην αλληλοδιαφώτιση, ή απλώς στη συγκεκριμένοποίησή τους» (Sternberg, 1978, σ. 154).

Στην περίπτωση της «Φόνισσας» η ομοιότητα, που αναγνωρίζεται αναδρομικά, υποδηλώνεται αρχικά από τη συμπάθεια της Φραγκογιαννούς στο γιο της. Ο Μούρος είναι ο μόνος άντρας της ιστορίας που δεν παρουσιάζει την αδουλία και την απραγμοσύνη των άλλων. Η ανταπόκριση μεταξύ μάνας και γιου υπογραμμίζεται από τη σύγκλιση των εξωτερικών και χαρακτηρολογικών τους στοιχείων. Η Φραγκογιαννού έχει «ήθος ἀνδρικόν» (3,417), ενώ ο Μούρος, κατά τα λεγόμενα της μητέρας του, «θηλυκόν νοῦν» (3,436). Και οι δυο εναλλάσσουν την ικανότητά τους για δημιουργία με τη μανία τους για καταστροφή. Η Φραγκογιαννού με τα ίδια χέρια που μαζεύει θεραπευτικά βότανα, σκορπά το θάνατο. Ο Μούρος αγοράζει πυρίτιδα με τα λεφτά που μαζεύει από τη στοιχειώδη πλαστική που κατέχει ως αυτοδίδακτος. Και οι δυο εφαρμόζουν κατ' αρχήν τις εγκληματικές τους τάσεις σε συγγενείς τους, αλλά ενώ ο Μούρος ενεργεί σε κατάσταση μέθης, η Φραγκογιαννού ενεργεί σε κατάσταση αυτοπαροξυσμού. Ενώ του Μούρου η πράξη είναι αποτέλεσμα «βρασμού ψυχῆς», της Φραγκογιαννούς το έγκλημα είναι αποτέλεσμα μιας σειράς παρα-λογισμών που οδηγούν στην αυτοδικαιώση. Συνεπώς η αναλογία αυτή αξιολογεί το παρελθόν στο οποίο δίνει συνοχή και ενότητα. Μπορεί κανείς να μιλήσει για κληρονομική διαδοχή της εγκληματικότητας, έτσι ώστε τα μέλη της οικογένειας να μοιράζονται τα ίδια χαρακτηριστικά¹⁵. Το επιμύθιο των αναλήψεων δεν είναι τόσο το δυστυχισμένο παρελθόν, όσο το αμαρτωλό παρελθόν που υιοθετεί κάθε μέλος της οικογένειας. Έτσι, η αναλογία ως εύρημα του χρόνου της αφήγησης εκτείνεται και προς το παρελθόν, ως έκθεση, και προς το μέλλον. Ενοποιεί το παρελθόν και προετοιμάζει το μέλλον. Η τύχη του Μούρου – οριστικά κλειστή – είναι γνωστή, όχι όμως και η τύχη της μητέρας του. Ο αναγνώστης αρχίζει υποσυνείδητα να τους ταυτίζει, όταν σκέπτεται και το μέλλον της Φραγκογιαννούς.

Ανακεφαλαιώνοντας τις παρατηρήσεις που κάναμε μέχρι τώρα, βλέπουμε ότι η τακτική της πρόσκαιρης καταρράτησης μιας πληροφορίας, καθώς και η μετάδοση ενός σημείου της

ιστορίας από διαφορετικές προοπτικές, προκαλεί την έκπληξη του αναγνώστη και τον καλεί να αλλάξει τον τρόπο με τον οποίο συλλαμβάνει τα πρόσωπα και τα γεγονότα. Τα πρόσωπα καθεαυτά δε μεταβάλλονται, μεταβάλλεται όμως ο δικός μας τρόπος αντιμετώπισής τους. Στη ροή της αφήγησης ο αναγνώστης αντιλαμβάνεται ότι αυτό που θεωρούσε ως αλήθεια και πραγματικότητα ήταν μέρος της πραγματικότητας. Το στοιχείο αυτό, που οφείλεται στη χρονολογική αλλοίωση της αφήγησης και στα τεχνάσματα της προοπτικής, αποτελεί στη «Φόνισσα» θεματικό κέντρο του ίδιου του κειμένου, όπως θα δούμε στο τέλος της ανάγνωσης αυτής.

Κοιτάζοντας την αρχική πρόληπτική μνεία στο πλαίσιο των πληροφοριών που αντλήσαμε στο μεταξύ, διέπουμε ότι η συγκεφαλαίωση της ζωής της ηρωίδας δεν είναι ακριβώς ό,τι φαίνεται. Οι λέξεις «υπηρετώ/δούλα/σκλάβα/δουλεύτρια» (3,417) κατανοούνται αρχικά – με βάση την κοινωνική, πολιτισμική σύμβαση – ως αποτέλεσμα της μειονεκτικής θέσης της γυναίκας την εποχή εκείνη. Το παράδοξο είναι ότι, ενώ η Φραγκογιαννού θέτει το πρόβλημα αυτό στο γενικό του πλαίσιο, η ίδια δεν είναι τόσο πειστικό θύμα των καταστάσεων που περιγράφει. Ενώ δηλαδή η μειονεξία της γυναίκας αποτελούσε διντως πρόβλημα την εποχή εκείνη, η αίσθηση της μειονεξίας που εκφράζει η Φραγκογιαννού δε δικαιολογείται απόλυτα «εσωτερικά», δηλαδή στον κόσμο του κειμένου.

Η διάσταση αυτή είναι αποτέλεσμα μεθοδεύσεων της αφηγηματικής τεχνικής. Θέξαμε ήδη πώς η διασκορπισμένη έκθεση του παρελθόντος στοχεύει στην καταστροφή της συνέπειας της προτεραιότητας. Η προοπτική εξάλλου που υιοθετείται στην παρουσίαση των χαρακτήρων και των γεγονότων της ιστορίας είναι εξίσου σημαντική. Πιο συγκεκριμένα: όλοι οι άντρες στο κείμενο, παρουσιασμένοι από την προοπτική της Φραγκογιαννούς, φαίνονται τελείως επίπεδοι, αφελείς και άδυντοι. Είναι πιθανόν πως η σχετική ομοιομορφία του ονόματός τους (Γιάννης Σκούφος, Γιάννης Λυρίγκος, Γιάννης Περιβολάς) ανταποκρίνεται στην ομοιομορφία των αντιδράσεών

Օ Տականներում առաջին անգամ պատճենահանությունը կատարվել է 1990 թվականի մայիսի 2-ին՝ Արքայի պատճենահանությունը՝ ուղարկելով այս ազգային պատճենահանությունը Հայաստանի ազգային պատճենահանության համար:

τους στη ζωή. Η συμπεριφορά της Φραγκογιαννούς προς αυτούς είναι αρκετά μειωτική, όπως φαίνεται από τη χρήση του παρεγκωμάτου (3,420), της ειρωνικής παροιμίας (3,423), του αστείου παραμυθιού (3,432-33) και αργότερα της ανοιχτής κοροϊδίας (3,511).

Σχετικά με το πρόβλημα της προίκας και μάλιστα κατά τα «νησιωτικά έθιμα» (3,433-34) η στάση της Φραγκογιαννού είναι ασαφής και πιθανόν αντιφατική: ενώ η Φραγκογιαννού θεωρεί την προίκα κοινωνικό κακό, δε θεωρεί την ικανότητα της μητέρας της (έστω από υστεροδούλια) να μην της δώσει προίκα ως νίκη του θηλυκού, σύμφωνα με τους μεταγενέστερους συλλογισμούς της, αλλά κρίνει το όλο επεισόδιο από την πλευρά του άντρα της ως εγγενή του αδυναμία να έχει απαιτήσεις.

Περαιτέρω ο ισχυρισμός της ότι υπηρετούσε τους γονείς της προσκρούει στην έλλειψη μνείας κάποιου συγκεκριμένου περιστατικού. Η μόνη αναφορά στις παιδικές της απασχολήσεις, που απαντάται πολύ αργότερα στην αφήγηση (3,488), δε φαίνεται να μπορεί να εκληφθεί ως δουλεία. Η σκλαβιά στο σύζυγό της απορρίπτεται αμέσως από το ίδιο το κείμενο («σκλάβα... συγχρόνως και κηδεμών» 3,417). Ως προς τη δέσμευσή της, που παρουσιάζεται στην αρχή του αφηγήματος «δέν ἐκοιμάτο, ἀλλ’ ἔθυσίαζε τόν ὑπνον» (3,417), αναιρείται αργότερα με την παράθεση του αντιθέτου: η Φραγκογιαννού αγρυπνούσε «ἄν καί τό μωρόν ἐφαίνετο... δπωσοῦν καλύτερα. Ἀλλως ἢ ἀγρυπνία ἡτο ἐν τῇ φύσει καί τῇ ἰδιοσυγκρασίᾳ τῆς Φραγκογιαννούς» (3,429). Για ν' αντιμετωπίσει αυτούς τους όχι πειστικούς τυράννους, όπως αποδεικνύεται από τη συνέχεια της αφήγησης, η Φραγκογιαννού καταφεύγει στην κλοπή, στην ψυχολογική βία και στο φόνο αντίστοιχα.

Ο αφηγητής, που γνωρίζει περισσότερα, δεν τα μεταδίδει δόμως στον αναγγώστη, υιοθετεί την εννοολογική προοπτική της ηρωίδας (*conceptual point of view*)¹⁶ διατηρώντας ταυτόχρονα τη δική του προοπτική σχετικά με τη Φραγκογιαννού

(interest point of view). Μ' αυτόν τον τρόπο επιτυγχάνει τη βαθμαία αποστασιοποίησή μας από την ηρωίδα και μας προκαλεί σε μια ειρωνική ανάγνωση του κειμένου με βάση όχι τους ισχυρισμούς της Φραγκογιαννούς (φαίνεσθαι), αλλά τα ίδια τα γεγονότα (είναι). Έτσι, η σειρά των φόνων της Φραγκογιαννούς, ιδιαίτερα το πρώτο της έγκλημα, αποκαλύπτει τα πραγματικά αίτια (μια διαστροφή της ηρωίδας που οδηγεί στην αυτονόμηση του ανθρώπινου λογικού, «δογματίζει») κι όχι τα φαινόμενα (επανάσταση για μια απελευθέρωση του κόσμου) και οδηγεί στην καταδίκη κι όχι στη δικαίωση.

Στις επόμενες ενότητες δεν υπάρχει σημαντική παρατοποθέτηση και αναδιάρθρωση των γεγονότων. Οι υπάρχουσες περιορισμένες ανάληψεις (π.χ. 3,499-500) λειτουργούν απλώς ως διαφωτιστικά στοιχεία που διευκρινίζουν ορισμένα σημεία της πρώτης αφήγησης.

Μια ανάληψη – άξια μνημονεύσεως – (η ιστορία της Μαρούσας) θα μας απασχολήσει παρακάτω. Στην τρίτη ενότητα η αφήγηση επιβραδύνεται κάπως από την αλληλοδιάδοχη παράθεση χρονικών δεικτών (3,484/487/489) και την περιγραφή τοποθεσιών. Η επιβράδυνση λειτουργεί ως πλαίσιο και προβάλλει την αναπάντεχη πράξη, όταν συμβαίνει, καθώς και την εναλλαγή μεταξύ μοναξιάς και καταδίωξης. Η υφή της τελικής μοναξιάς της ηρωίδας κορυφώνεται δραματικά, εάν λάβουμε υπόψη μας μια ανάληψη (3,512 κ.ε.), που μετά δίας γίνεται αντιληπτή ως τέτοια. Οι δυο τελευταίες μέρες πριν από το θάνατο της Φραγκογιαννούς περιγράφονται ως αναμνήσεις κι όχι ως παρόν. Ό,τι για τον αναγνώστη μοιάζει διαδοχική χρονική πρόοδος είναι για τη Φραγκογιαννού το τέρμα μιας κλιμακωτής απομόνωσης που συγκεκριμενοποιείται τριαδικά από την εχθρότητα της φύσης, τη ματαίωση της φυγής και τη σωματική εξάντληση. Μολονότι δεν προβαίνει σε αλλοιώσεις της αφηγηματικής σειράς, το κείμενο κατορθώνει πρώτα να διατηρεί αμείωτο το αφηγηματικό ενδιαφέρον και δεύτερον να δίνει ταυτόχρονα με τη σχετικά γρήγορη προώθηση της ιστορίας μια εποπτεία δλων των διαστάσεων του χρόνου σε κάθε

για πρώτη φορά στην Ελλάς: Η πρώτη επίσημη παρουσία της στην Ελλάς γίνεται το 1901, στην Αθήνα, στην έκθεση της Ελληνικής Δημοκρατίας. Τον ίδιο χρόνο, ο Έλληνας αρχαιολόγος Κωνσταντίνος Καραβάσης αποφέρει την πρώτη μεταγλωττισμένη αναφορά στην Ελλάδα στην ιερά βιβλιοθήκη της Αρχαίας Αθηνών.

Η πρώτη επίσημη παρουσία της στην Ελλάς γίνεται το 1901, στην Αθήνα, στην έκθεση της Ελληνικής Δημοκρατίας. Τον ίδιο χρόνο, ο Έλληνας αρχαιολόγος Κωνσταντίνος Καραβάσης αποφέρει την πρώτη μεταγλωττισμένη αναφορά στην Ελλάδα στην ιερά βιβλιοθήκη της Αρχαίας Αθηνών. Η πρώτη επίσημη παρουσία της στην Ελλάς γίνεται το 1901, στην Αθήνα, στην έκθεση της Ελληνικής Δημοκρατίας. Τον ίδιο χρόνο, ο Έλληνας αρχαιολόγος Κωνσταντίνος Καραβάσης αποφέρει την πρώτη μεταγλωττισμένη αναφορά στην Ελλάδα στην ιερά βιβλιοθήκη της Αρχαίας Αθηνών.

Η πρώτη επίσημη παρουσία της στην Ελλάς γίνεται το 1901, στην Αθήνα, στην έκθεση της Ελληνικής Δημοκρατίας. Τον ίδιο χρόνο, ο Έλληνας αρχαιολόγος Κωνσταντίνος Καραβάσης αποφέρει την πρώτη μεταγλωττισμένη αναφορά στην Ελλάδα στην ιερά βιβλιοθήκη της Αρχαίας Αθηνών. Η πρώτη επίσημη παρουσία της στην Ελλάς γίνεται το 1901, στην Αθήνα, στην έκθεση της Ελληνικής Δημοκρατίας. Τον ίδιο χρόνο, ο Έλληνας αρχαιολόγος Κωνσταντίνος Καραβάσης αποφέρει την πρώτη μεταγλωττισμένη αναφορά στην Ελλάδα στην ιερά βιβλιοθήκη της Αρχαίας Αθηνών.

H δευτέρην είναι κάτια πολωδής από την ιστορία της Ελλάς, με την οποία συνέβη η πρώτη πολωδή πολιτική από την Ελλάς στην Ευρώπη. Η πολωδή πολιτική της Ελλάς ήταν η πολωδή πολιτική της Ελλάς στην Ευρώπη.

μαραριτίκην από την Ιανό αυτά στοιχεία δεν είναι σύμβολα με-

παροντική στιγμή. Τα δυο αυτά στοιχεία δεν είναι άσχετα μεταξύ τους.

Το αφηγηματικό ενδιαφέρον στην ενότητα αυτή είναι το αποτέλεσμα της υπονόμευσης κάθε βεβαιότητας και επιτυγχάνεται από τη συνύπαρξη και εναλλαγή τριών ειρωνικών καταστάσεων: της ειρωνείας της αυτοπροδοσίας, της δραματικής ειρωνείας και της ειρωνείας των γεγονότων. Η πρώτη αφορά την ίδια τη Φραγκογιαννού που ταλαντεύεται ανάμεσα στην πίστη για την ορθότητα των πράξεών της και στις τύψεις γι' αυτές. 'Όλη όμως η συλλογιστική της δείχνει ανεπίγνωστα τη δική της πλάνη και ανοησία. Ως ενδεικτικό παράδειγμα αναφέρουμε τον ισχυρισμό της: «'Ερευνώσα τήν συνείδησίν της, έν πρᾶγμα εῦρισκεν· ὅ, τι εἶχε κάμει καί τότε [αμβλώσεις] και τώρα [εγκλήματα] τό εἶχε κάμει διά τό καλόν» (3,483).

Η δεύτερη ειρωνική κατάσταση, πολύ εμφανής στο κείμενο, αφορά τους υπόλοιπους χαρακτήρες που καλούν τη Φραγκογιαννού ως θεραπεύτρια, εκεί που αυτή σκορπά το θάνατο (3,490-91/496-97/502-503). Ακόμη και μερικές βάσιμες υποψίες για την ενοχή της (3,508-509) αυτόματα μετριάζονται από τις ψεύτικες εξηγήσεις της (φαινόμενο) και η ορθή πληροφορία δε λαμβάνεται υπόψη. Έτσι, μεταξύ αναγνωστών και ηρώων προκύπτει ανισότητα στην κατανόηση που παράγει αφ' ενός την ειρωνεία και αφ' ετέρου την αγωνία ως αβεβαιότητα για την έκβαση μιας κατάστασης στο αφηγηματικό μέλλον.

Η τρίτη ειρωνική κατάσταση, αποτέλεσμα μιας ασυμφωνίας μεταξύ της προσδοκίας για τα γεγονότα και των γεγονότων όπως διαδραματίζονται, αφορά τη σχέση κειμένου-αναγνώστη. Είναι γνωστό ότι ο αναγνώστης κατέχει περισσότερες πληροφορίες απ' ό, τι οι χαρακτήρες στην ιστορία. Με βάση τις προηγούμενες γνώσεις ο αναγνώστης είναι ικανός, όταν αντιμετωπίζει παρόμοιες καταστάσεις, να κάνει τις υποθέσεις του σχετικά με την έκβασή τους. Η πρώτη νύχτα της Φραγκογιαννούς, π.χ. στο καλύβι του Λυργίκου (3,495-501), έχει πολλά κοινά στοιχεία με τις νύχτες της αγρύπνιας της Φραγκογιαννούς κοντά στην εγγονή της: η μητέρα είναι αδύναμη, το

μωρό νεογέννητο και άρρωστο, η γιαγιά προσωρινά απουσιάζει και το παράπονο του πατέρα προσεγγίζει τη συλλογιστική της Φραγκογιαννούς. Παρ' όλ' αυτά το αναμενόμενο έγκλημα δε γίνεται, εξαιτίας της τυχαίας παρέμβασης της αστυνομίας. Η απρόσμενη συστροφή στην εξέλιξη της αγωνίας δημιουργεί έκπληξη. (Παρόμοια λειτουργεί και η αναλογία Καμπαναχμάκη-Περιβολά).

Η δεύτερη νύχτα στο σπίτι του Λυρίγκου (3,508-510), όταν έχουν προηγηθεί η συνάντηση της Φραγκογιαννούς με τον μοναχό, η εντατική καταδίωξή της, η μερική πληροφόρηση των γύρω της γι' αυτή και η σωματική της κατάπτωση συγκεντρώνει πολύ λιγότερες πιθανότητες για το έγκλημα. Και τότε το έγκλημα γίνεται κατά την ίδια χρονική στιγμή («τρίτον λάλημα τοῦ πετεινοῦ») κατά την οποία η Φραγκογιαννού έκανε το πρώτο της έγκλημα. Μ' αυτόν τον τρόπο η λογική ότι ίδιες συνθήκες οδηγούν σε παρόμοια αποτελέσματα αναιρείται και επιβεβαιώνεται από το κείμενο, επειδή άλλοτε τονίζεται το στοιχείο της ομοιότητας κι άλλοτε αυτό της ανομοιότητας.

Η αναίρεση και η επιβεβαίωση, που οδηγούν στη ματαιότητα, «εἰς τήν “ζήτησιν τῆς ἀληθείας”, δόπου ποτέ δέν εύρίσκεται», υποδάλλεται από το κείμενο με δυο ευρύτερους σχηματισμούς, που κινδυνεύουν να παρανοθούν, είτε επειδή δε λαμβάνεται υπόψη το στοιχείο της ομοιότητας, που συνδέει το παρελθόν με το μέλλον, είτε επειδή λαμβάνεται υπόψη η ομοιότητα χωρίς να συνυπολογίζεται η διαφορά που φέρνει στους δρους της αναλογίας η εξέλιξη του χρόνου.

Η πρώτη περίπτωση αφορά την ιστορία της Μαρούσας που αποτελεί ομοδιηγητική, συμπληρωματική ανάληψη. Η ανάληψη αυτή (3,480-83) καλύπτει την παράλειψη που προκλήθηκε προηγουμένως και μερικώς ανασκευάζει την επίμονα επαναλαμβανόμενη ιαματική συμβολή της Φραγκογιαννού¹⁷. Η θέση της ανάληψης αυτής δικαιολογεί τη φιλοξενία της Μαρούσας στην κυνηγημένη Φραγκογιαννού (ξεπληρώνει παλιές υποχρεώσεις). Πρόκειται δηλαδή για την παροντική συνέπεια μιας παρελθοντικής πράξης. Η καθυστέρηση, εντούτοις, της

ιστορίας αυτής μέσα στην αφήγηση λειτουργεί περισσότερο προς την κατεύθυνση του μέλλοντος παρά προς αυτή του παρελθόντος. Η εκτενής περιγραφή των αστών-υπαλλήλων, που εισέβαλαν στην παραδοσιακή κοινωνία του νησιού, περιλαμβάνει και τη συλλογιστική τους που μοιάζει σημασιολογικά και υφολογικά με το συλλογισμό της Φραγκογιαννούς (διαφορά μεταξύ είναι και φαίνεσθαι). Συγκεκριμένα, με το πρόσχημα της απελευθέρωσης από το κατεστημένο (η Φραγκογιαννούς επαγγελλόταν την απελευθέρωση των θηλυκών από την εξαθλίωση) «τήν αἰδῶ καὶ τήν συστολήν ὡνόμαξον βλακείαν, τήν ἐγκράτειαν καὶ τήν σωφροσύνην εὐήθειαν. Τήν διαφθοράν καὶ τήν λαγνείαν ὡνόμαξον “φυσικά πράγματα”» (3,480). Τις διακηρύξεις αυτές ακολουθώντας η Μαρούσα διαπράττει την αμαρτία που, σύμφωνα με τη Φραγκογιαννούς, «ἔχει καὶ τὴ γλύκα τῆς» (3,479), αλλά σύμφωνα με τη Μαρούσα «πόση πλειά φέρνει στό τέλος!» (3,479). Εάν δούμε την αργοπορημένη ανάληψη μ' αυτό το πρίσμα, μπορούμε να εκλάδουμε την ιστορία της Μαρούσας ως ανάλογο του παρόντος της Φραγκογιαννούς με προκαταβολική συνέπεια για το αφηγηματικό μέλλον.

Η δεύτερη περίπτωση αφορά την εξέλιξη των όρων της αναλογίας μεταξύ Φραγκογιαννούς και Μούρου. Η αναλογία αυτή ανακαλείται ως σχήμα από το ίδιο το κείμενο (3,474/502). Παρατηρούμε πως η πορεία μάνας-γιού είναι κατ' αρχήν παράλληλη. Δυο «τακτικοί» πηγαίνουν να συλλάδουν την ηρωίδα για κάποιον φόνο που στην πραγματικότητα δεν έχει κάνει (3,474). Αυτή, για να τους παρατλανήσει, καταφέγγει στο ίδιο τέχνασμα που χρησιμοποίησε και στην περίπτωση του γιου της (3,475). Η Δελχαρώ εξάλλου, μολονότι έχει απτά στοιχεία για την ενοχή της μητέρας της, δεν την καταδίδει (3,456), όπως κι η Αμέρσα δεν αποκάλυψε τον αδελφό της. Τέλος, την τελευταία της στιγμή η Φραγκογιαννού σκέπτεται τη φυγή ως σανίδα σωτηρίας, για να ξεκινήσει «νέον βίον» (3,513), ακριβώς όπως κι ο γιος της. Η μη πραγματοποίηση αυτής της προσδοκίας – το μόνο πλοίο που πλησιάζει την

ακτή είναι της χωροφυλακής – διαταράσσει την αναλογία και αναγκάζει τον αναγνώστη να φανταστεί το τέλος. (Υπάρχει στο μεταξύ αύξηση των προσημάνσεων.)

Η αναλογία όμως με τον Μούρο υφίσταται κλυδωνισμούς πολύ πριν από την τελική κατάρρευση κι αυτό επειδή στο μεταξύ η αφήγηση έχει προχωρήσει και η θέση της Φραγκογιαννούς δεν είναι η ίδια με τη θέση της, όταν για πρώτη φορά παρουσιάστηκε στην αφήγηση η αναλογία. Ήδη στη δεύτερη ενότητα η Φραγκογιαννού προσθέτει «μετά πικρᾶς εἰρωνείας», ενώ φεύγει για πάντα από το σπίτι της: «*Ἡ ἐσᾶς θ' ἀνταμώσω ἔδω – ἦ, τὸν ἀδελφό σας στὴν φυλακή θά πάω ν' ἀνταμώσω – ἦ, στὸν ἄλλο κόσμο θ' ἀνταμώσω τὸν πατέρα σας... κι αὐτό εἶναι ἀπ' τὰ τρία τὸ σιγουρότερο!*» (3,475). Τα λόγια αυτά αποτελούν μια προσήμανση που δε λαμβάνεται σοβαρά υπόψη, επειδή ανατρέπεται από μια δεύτερη, αφηγηματικά ύστερη και επαναλαμβανόμενη πληροφορία (3,484/489) που είναι πιο αληθοφανής. Εδώ, δηλαδή, έχουμε ένα παιχνίδι μεταξύ ενός ψεύτικου δολώματος που είναι πραγματική προσήμανση, και άλλων δολωμάτων τα οποία είναι ψεύτικες προσημάνσεις, τις οποίες ενδεχομένως ακολουθεί ο αναγνώστης εξαιτίας του αριθμού και της θέσης τους, χωρίς να προβλέπει την αλλαγή στους όρους της αναλογίας.

Ανακεφαλαιώνοντας τα παραπάνω μπορούμε να ισχυριστούμε ότι οι αναλογίες με τον υπαινικτικό και ανατρεπτικό χαρακτήρα τους, αφ' ενός διατηρούν το σύνδεσμο παρελθόντος και μέλλοντος στο παρόν και αφ' ετέρου υπογραμμίζουν την εξέλιξη του παρελθόντος στο μέλλον εξαιτίας των διαδοχικών μεταβολών του παρόντος. Μ' αυτόν τον τρόπο η δεύτερη και κυρίως η τρίτη ενότητα διατηρούν το αφηγηματικό ενδιαφέρον αμείωτο με το να κατασκευάζουν (αγωνία) και να καταστρέφουν (έκπληξη) τις υποθέσεις του αναγνώστη. Απ' αυτή την άποψη μπορεί να ισχυριστεί κανείς ότι στη «Φόνισσα» δεν έχουμε μόνο μια χρονολογική γραμμή, αλλά μια χρονική επιφάνεια που περιλαμβάνει πάνω από μια διάσταση χρόνου σε κάθε παροντική στιγμή.

Εβοσιντικά αυτής της τακτικής είναι τα δύειδα της τελείωσης ενός προγράμματος. Τα μέσα που χρησιμοποιούνται για την επίτελη παραγωγή της τακτικής είναι τα πρώτα δύειδα, τα δεύτερα δύειδα και τα τρίτα δύειδα. Τα πρώτα δύειδα είναι τα πρώτα δύειδα της τακτικής, τα δεύτερα δύειδα είναι τα δεύτερα δύειδα της τακτικής, τα τρίτα δύειδα είναι τα τρίτα δύειδα της τακτικής.

Ενδεικτικά αυτής της τακτικής είναι τα όνειρα της τελευταίας ενότητας (3,488/494/494-95/514-15) που από τη φύση τους περιέχουν μέσα στο παρόν το παρελθόν και το μέλλον¹⁸. Τα πρώτα δύο όνειρα (3,488) αναφέρονται σε χρόνους πριν από το γάμο της Φραγκογιαννούς. Τα θύματά της εξισώνονται με απολαυές σε είδος ή σε χρήμα και αρχικά προκαλούν χαρά που στη συνέχεια μετασχηματίζεται σε φρίκη (π.β. το σχόλιο της Μαρούσας 3,479). Στα όνειρα, που αναφέρονται στη μετά το γάμο της εποχή, τα θύματα εξισώνονται με δημιουργήματα («γέννες»)¹⁹. Η Φραγκογιαννού γεννά τα παιδιά που θανάτωσε «στόν άλλο κόσμο» (3,495) εισάγοντας τον ίδιο το θάνατο στην προσπάθειά της ν' απελευθερώσει τον κόσμο από τη μοίρα του. Τέλος, τα όνειρα που αναφέρονται στο πρόσφατο παρελθόν, που περιλαμβάνει όλα τα εγκλήματα της Φραγκογιαννούς, παρουσιάζουν την πράξη της κυριολεκτικά και άμεσα, όχι μεταφορικά όπως προηγουμένως, και τη χαρακτηρίζουν ανοιχτά «Φόνισσα» (3,494). Το τελευταίο της όνειρο, που προδιαγράφει το τέλος, περιλαμβάνει στην παρούσα στιγμή, εκτός από την παρελθούσα πράξη, και τη μελλοντική λύση. Αν τα δούμε ως σύνολο, όπως τις αναμνήσεις της πρώτης ενότητας, τα όνειρα αποτελούν μια διαρκή συνύπαρξη παρελθόντος και μέλλοντος στο παρόν. Ο χρόνος μοιάζει μόνιμα παρών και με τις τρεις διαστάσεις του. Ο παρών χρόνος όμως δεν είναι μόνιμα ο ίδιος.

Η δημιουργία και η αναίρεση των προσδοκιών και των υπόθεσεων του αναγνώστη, που επιτεύχτηκε στο πρώτο μέρος της αφήγησης με τη βαθμιαία αποδέσμευση πληροφοριών και τη μεταγενέστερη τροποποίησή τους και στο δεύτερο με τη θέση και την υπέρβαση των αναλογικών σχημάτων, μας οδηγεί στη σύλληψη των δυο αλληλένδετων θεμάτων του αφηγήματος. Το πρώτο είναι η διαφορά ανάμεσα σ' αυτό που ονομάζεται ή εκλαμβάνεται ως πραγματικότητα και στην πραγματικότητα καθεαυτή. Το δεύτερο αναφέρεται στην αδυναμία του ανθρώπου να συλλάβει την αλήθεια ως αποτέλεσμα διανοητικής αναζήτησης.

Την πρώτη ιδέα την υποδάλλει το κείμενο κατ' αρχήν λεκτικά στο επίπεδο του σημαίνοντος ως αντίθεση ανάμεσα στο προσχήματι... πράγματι» (3,424), «κατά τό φαινόμενον... δρώσ» (3,425), «τά γνωστά... γεγονότα, ἄνευ τῆς ἐσωτερικῆς φυχολογίας των» (3,472). Την υποδάλλει επίσης ως ειρωνεία (διαφορά μεταξύ του φαινομενικού και του πραγματικού νοήματος) στο σημασιολογικό επίπεδο με την παράθεση του κύριου ονόματος της ηρωίδας (Χαδούλα)²⁰ και της πράξης του φόνου, που συχνά χαρακτηρίζεται σαν «θωπεία» (3,505/509/514)²¹.

Είναι παρατηρημένο ότι όταν δεν μπορούμε να εντοπίσουμε τις ακριβείς πηγές για την ειρωνική διαπραγμάτευση μιας αληθοφανούς κατάστασης, τότε η ειρωνεία είναι πιο περίπλοκη. Αυτό το συνειδητοποιούμε κυρίως στη συλλογιστική της Φραγκογιαννούς πριν από το θάνατο της εγγονής της. Με βάση την κοινωνική και πολιτισμική εμπειρία καταλαβαίνουμε ότι, ενώ τα πάντα στις σκέψεις της είναι διαταγμένα σύμφωνα με τις προδιαγραφές του παραγωγικού συλλογισμού, υπάρχει κάτι το αντι-λογικό στη συλλογιστική της διαδικασία με την έννοια ότι παραποτεί παραδεγμένες απόψεις και τυπικά αισθήματα του ανθρώπινου γένους. Ο αιώνιος θρήνος της μάνας για την απώλεια των παιδιών της αντιπαρατίθεται στην ευφροσύνη της Φραγκογιαννούς· το νεκροταφείο παρομοιάζεται με τον Παράδεισο· η συμφορά εκλαμβάνεται ως ευτυχία κ.λ.

Το απόσπασμα που περιλαμβάνει τη συλλογιστική της μπορεί να οδηγήσει σε παρανόηση, εάν δεν μπορέσουμε να καταλάβουμε με βάση κάποιες θεολογικές γνώσεις τον τρόπο με τον οποίο η Φραγκογιαννού διαστρέφει βασικές θεολογικές έννοιες. Η ηρωίδα, δηλαδή, παρουσιάζεται να αισθάνεται τα ίδια συναισθήματα και να παίρνει τις ίδιες αποφάσεις μ' ένα συνεπή χριστιανό, αλλά για τελείως διαφορετικούς λόγους ή με διαφορετική προοπτική. Η χαρά για το βιολογικό θάνατο, τα παράδειγμα, πηγάζει στους χριστιανούς, επειδή ο θάνατος θεωρείται ως απελευθέρωση από τη θνητότητα· αντίθετα για τη Φραγκογιαννού σημαίνει απελευθέρωση γονιών και κορι-

τοιών από τα βάσανα των κοινωνικών καταπιέσεων (3,446). Για τους χριστιανούς συνεργασία με το Θεό σημαίνει συμμετοχή στο έργο της δημιουργίας «εἰς γένεσιν ἀνθρώπου», ενώ για τη Φραγκογιαννού σημαίνει πρόκληση του θανάτου. Τέλος, χάνω την ψυχή μου για να την κερδίσω (3,446-47) δε σημαίνει προκαλώ το θάνατο, αλλά αρνιέμαι τη βεβαιότητα της λογικής γνώσης προκειμένου να κερδίσω την εμπειρία της πίστης.

Κοντολογίς ο συλλογισμός της Φραγκογιαννούς «εἰς τὴν ζήτησιν τῆς ἀληθείας» (3,507) μετατρέπει το συλλογίζομαι σε παραλογίζομαι. Σ' αυτό το σημείο μπορεί κανείς να επισημάνει τη διπλοσημία αρκετών λέξεων-κλειδιών του κειμένου. Τα «ψηλώνει δ νοῦς της» και «παραλογίζει» μπορεί να εκληφθούν κυριολεκτικά και μεταφορικά. Η κυριολεξία ορίζει το πλαίσιο της πράξης, ενώ η μεταφορά το πραγματικό περιεχόμενό της. Η ίδια δισημία μπορεί να ιχνηλατηθεί και στη λέξη «πάθια» που σημαίνει «βάσανα», αλλά μπορεί να σημαίνει και «πάθη», δηλαδή υποταγή των δυνάμεων της ψυχής στο σώμα που καταλήγουν σε φιληδονία (π.την «ἀγρίαν χαράν» (3,498) που αισθάνεται η Φραγκογιαννού όταν σκοτώνει). Η πρόταση «Κανέν πρᾶγμα δέν είναι ἀκριβῶς δ, τι φαίνεται, ἀλλά πᾶν ἄλλο – μᾶλλον τό ἐναντίον» (3,446) στο κέντρο των λεγομένων της, μπορεί να θεωρηθεί κριτική απόρριψη της ίδιας της συλλογιστικής της. Ο συλλογισμός της κρίνεται από μέσα σαν «φαινόμενον». Η αλήθεια είναι «πᾶν τό ἐναντίον».

Όσον αφορά το δεύτερο θέμα, μπορούμε να πούμε ότι η αλήθεια προσδιορίζεται κατ' αρχήν ως συνειδητή πράξη της Φραγκογιαννούς να διασπάσει τη φθοροποιό κυκλικότητα της κοινωνίας στην οποία ζει. Ο χρόνος της κοινότητας είναι ένας χρόνος προσδιορισμένος στον ίδιο χώρο από τις ίδιες πράξεις που επαναλαμβάνονται χωρίς να γίνονται σημαντικά γεγονότα. Ακόμη και η μεταβολή των ιστορικών όρων (3,420) ή τα έκτακτα περιστατικά (3,467/503) δεν αποτελούν – αναγόμενα μάλιστα σε κοινή αιτία – κάτι το ξεχωριστό, αλλά εγκυκλίζονται. Τα πάντα επαναλαμβάνονται με τέτοιο ρυθμό από το πρωί ως το βράδυ και από τη ζωή ως το θάνατο, ώστε να μην

επιτρέπουν την ανάπτυξη της ατομικότητας. Στο πλαίσιο του συλλογισμού της (π.β. το πρώτο θέμα) η Φραγκογιαννού προσπαθεί να διακόψει αυτή την επαναληπτικότητα και να δημιουργήσει «ιστορία» με την έννοια μιας σειράς πράξεων απρόβλεπτων, αμετάρρεπτων και αξιολογικά αυτόνομων. Η γραμμικότητα όμως της ιστορίας χαρακτηρίζεται συνήθως από το παραγωγικό και δημιουργικό στοιχείο. Και στο σημείο αυτό ακριβώς έγκειται η ασυναρτησία της πράξης της Φραγκογιαννούς: οι πράξεις της γίνονται αντιληπτές ως ενέργειες «εν χρόνω», αποτελούν γεγονότα. Το περιεχόμενό τους όμως ενώνει με πολύ ειρωνικό τρόπο, αυτή τη φορά, τη ζωή με το θάνατο. Επιπρόσθετα οι πράξεις αυτές μπλέκουν την ηρωίδα σε μια νέα περισσότερο φθαρτική κυκλικότητα που την απομονώνει βαθιμαία από τους συγγενείς, τους φίλους, την πόλη, τη φύση, τον κόσμο. Η προσπάθειά της ν' απελευθερώσει τον κόσμο από την κυκλικότητα της επανάληψης, που είναι συνώνυμη με τη στασιμότητα, καταλήγει σ' ένα φαύλο κύκλο που περιλαμβάνει και τη δική της μοίρα.

Η κυκλικότητα της Φραγκογιαννούς έρχεται σε αντιπαράθεση με την κυκλικότητα του λειτουργικού χρόνου, όπως συγκεκριμενοποιείται κατά τη συνάντησή της με τον μοναχό του γειτονικού μοναστηριού (3,503-504). Το σημαίνον, που συντηρεί ένα διάλογο ανάμεσα στην ατομική περίπτωση («τά πάθια [της] καί τά βάσανά [της]») και στον πεντηκοστό τέταρτο Ψαλμό, παραπέμπει στη διάσταση μεταξύ του ενδόκτιστου χρόνου της ηρωίδας και του διευρυμένου χρόνου της λειτουργικής ζωής. Η Φραγκογιαννού ζει στη διάσταση ενός βαρημένου παρόντος, ο μοναχός σ' ένα αδιάστατο παρόν που συναιρεί το παρελθόν και το μέλλον. Το πρόβλημά της «τά βάσανα δέν λείπουν ἀπό τόν κόσμο» (3,504) μέσα στο δικό του λειτουργικό λεξιλόγιο χάνει τον ατομικό του χαρακτήρα και γίνεται κοινό πρόβλημα της κοινότητας μέσω της ένωσης των παρελθόντων με τα μέλλοντα. Η εκκλησία δεν αρνιέται τον αντικειμενικό χρόνο, αλλά τον οργανώνει σε μια δική της κυκλικότητα («Μεσονυκτικόν... Ὁρθρος» 3,507) και του προσ-

δίδει καινούργιο περιεχόμενο. Το περιεχόμενο αυτό δεν είναι αποτέλεσμα διανοητικής αναζήτησης, αλλά άσκησης: «Τήν φιλοσοφίαν, αύτοί, τήν είχον λάβει ώς ἐκ κληρονομίας, χωρίς <νά> σκοτίσουν τόν νοῦν των εἰς τήν “ζήτησιν τῆς ἀληθείας”, δπου ποτέ δέν εὑρίσκεται» (3,507).

Κατά την τελευταία όμως ημέρα της Φραγκογιαννούς μεταβάλλεται ανεπαίσθητα και η δική της περί χρόνου αντίληψη. Ο χρόνος μετασχηματίζεται σε «καιρό» (3,516/519). Ο μετασχηματισμός αυτός είναι η τελευταία περιπέτεια προς την πλευρά του αναγνώστη, που πιθανόν δε γίνεται εύκολα αντιληπτή. Η αφήγηση τελειώνει σ' αυτό το σημείο της ιστορίας που δεν επιτρέπει στις προσδοκίες μας να ικανοποιηθούν απόλυτα. Με τον τρόπο αυτό ο συγγραφέας δημιουργεί ένα αμφίσημο τέλος²². Η αμφισημία μπορεί να αποδοθεί στο δισταγμό μας ανάμεσα σε διάφορες στρατηγικές της ανάγνωσης, ή στην αδυναμία μας να φέρουμε ταυτόχρονα εις πέρας δυο διαφορετικές ερμηνευτικές στρατηγικές (π.β. Culler, 1981, σ. 61)²³.

Εάν διαβάσει κανείς το τέλος ως τη μόνη αληθοφανή κατάληξη της πολυτάραχης ζωής της Φραγκογιαννούς, ικανοποιεί τη γενικότερη απαίτηση για τιμωρία· άρα με το τέλος αποκαθίσταται μετωνυμικά η λογική συνέπεια των πραγμάτων. Εάν προσπαθήσει να δει το τέλος μεταφορικά, μπορεί βοηθούμενος από τη δισημία ορισμένων λέξεων να δώσει άλλη ερμηνεία στα γεγονότα. Μέχρι το τέλος, παραδείγματος χάρη, η «σωτηρία» την οποία περιμένει η Φραγκογιαννού τοποθετείται στον «πρόσκαιρον» (3,516) κόσμο ως σωτηρία από την καταδίωξη και την καταδίκη. Παρά τις προσπάθειές της όμως δεν προλαβαίνει να πετύχει τέτοιου είδους σωτηρία από τον καλόγερο Ακάκιο, που διαθέτει προσόντα παρόμοια με του αφηγητή, ο οποίος «νά τήν ἀπήλλαττεν ἀπό τόν κόπον καὶ ἀπό τό... βάσανον τοῦ δισταγμοῦ, λέγων: “Αὐτό κι αύτό ἔκαμες!”» (3,515-16). Η έλλειψη της εφήμερης σωτηρίας σημαίνει τέλος της ιστορίας και τέλος της αφήγησης. Παρ' όλο, όμως, που η πιθανότητα πρόσκαιρης σωτηρίας παύει να υπάρχει (3,519-20),

η Φραγκογιαννού συνεχίζει την πορεία της προς το ερημητήριο, που ονομάζεται 'Αγιος Σώστης, και πνίγεται δέκα ώρατα απ' αυτό, δηλαδή πλησιέστερα προς τη θεία παρά προς την ανθρώπινη δικαιοσύνη.

Τα τελευταία λόγια της Φραγκογιαννούς εξάλλου, που επαναφέρουν στο τέλος της αφήγησης την αρχή της προσωπικής της ιστορίας, μπορεί να εκληφθούν κυριολεκτικά ως εκπλήρωση της κακής πρόθεσης των γονιών της (3,485/488). Μπορεί όμως να θεωρηθούν και ως επιστροφή στις αρχές (3,485) με διάθεση να καταργήσουν το ενδιάμεσο παρελθόν, δηλαδή την ιστορία που παρουσίασε η αφήγηση.

Το πέρασμα της Φραγκογιαννούς από το λαιμό που ενώνει την ξηρά και το ερημητήριο, όπου και τελικά πνίγεται, μπορεί να σημαίνει ένα είδος θανάτου παρόμοιο μ' αυτό που επέβαλλε στα θύματά της. Μπορεί όμως να διαβαστεί κι ως διαδικασία κάθαρσης-βαφτίσματος που εξαφανίζει το άτομο (έλλειψη πρόσκαιρης σωτηρίας), για να προετοιμάσει το πρόσωπο για μια αναγέννηση. Η αρχή «νέου βίου» (3,513) που φανταζόταν σ' έναν άλλο χώρο η Φραγκογιαννού μπορεί να συμβεί σ' έναν άλλο χρόνο. Είναι χαρακτηριστικό ότι μετά την οκταπλή επανάληψη του ονόματος Φραγκογιαννού στο τελευταίο κεφάλαιο, η αφήγηση υιοθετεί μετά θάνατο το βαφτιστικό όνομα της ηρωίδας: «Ἡ γραῖα Χαδούλα» (3,520). Τέλος, αξίζει να σημειωθεί ότι ο πρώτος φόνος της Φραγκογιαννούς τοποθετείται τον Ιανουάριο (μήνας μετά τη Γέννηση), ενώ ο δικός της το Μάιο (μήνας της Ανάστασης). Εάν, θεωρώντας κάθε γέννηση ως πορεία από το Χάos στην 'Υπαρξη, θεωρήσουμε τις πράξεις της Φραγκογιαννούς ως πορεία από την 'Υπαρξη στο Μηδέν, τότε η τελική της πορεία προς το ερημητήριο είναι η πορεία από το Μηδέν σ' έναν άλλο κόσμο, πιθανόν τον κόσμο της Ανάστασης. Το βάφτισμα σε ορθόδοξο πλαίσιο έχει ακριβώς αυτό το νόημα, δηλαδή τη συμμετοχή του βαφτιζόμενου στο θάνατο και στην ανάσταση του Χριστού. Έτσι ο θάνατος-Ξαναβάφτισμα της Φραγκογιαννούς μπορεί να λειτουργεί ως αντιστροφή των εγκλημάτων της και να συμβολίζει τη

μετά θάνατο επανένωσή της με τη χρονική και πνευματική κοινότητα από την οποία αποκόπηκε με το πρώτο έγκλημά της.

Είναι πιθανόν ότι το αμφίσημο τέλος της «Φόνισσας» αποτελεί μια επιπρόσθετη εξεικόνιση των δυο θεμάτων του αφηγήματος που προαναφέραμε, δηλαδή της διαφοράς φαινομένου (θάνατος) και πραγματικότητας (σωτηρία), και του γεγονότος ότι η αλήθεια μπορεί να μην είναι αποτέλεσμα της λογικής (ανθρώπινη δικαιοσύνη/μετωνυμικό τέλος με βάση τη σχέση αίτιο-αποτέλεσμα), αλλά η προσφορά της θείας (μεταφορικής και ποιητικής) δικαιοσύνης.

δ) «*H Γλυκοφιλοῦσα*»

«Ἡ Γλυκοφιλοῦσα» (3,71-88) χωρίζεται σε δύο τμήματα. Το δεύτερο (3,79-88) δεν παρουσιάζει καμιά εμφανή αλλοίωση στην αφηγηματική σειρά, εκτός από κάποια εξωτερική ετεροδιηγητική ανάληψη (3,84-85) που μας κατατοπίζει για το παρελθόν ενός ήρωα, που πρόσφατα παρουσιάστηκε στην αφήγηση. Κατά τ' άλλα ο αφηγηματικός χρόνος βαίνει παράλληλα με το χρόνο της ιστορίας.

Στο πρώτο μέρος όμως (3,71-79) η αφήγηση μας παρουσιάζει γεγονότα και περιγραφές που δεν μπορούν να συσχετίστούν με βάση το χρόνο στον οποίο συνέβησαν στην ιστορία. Αντίθετα, τα περιστατικά και οι περιγραφές (του τόπου, του σίφωνα, των «βραχωμένων αἰγῶν», της ιστορίας του ναού και της ιστορίας της θεια-Αρετώς) που, σύμφωνα με τη σύμβαση της μη χρονογραφικής ανάπτυξης (unchronicled growth), παρατίθενται αφηγηματικά κατά τη διάρκεια του σίφωνα, έχουν ως κοινό χαρακτηριστικό το ότι βρίσκονται ή διαδραματίζονται σ' έναν κοινό τόπο (βράχος της Γλυκοφιλούσας). Συνεπώς αλληλοπροσδιορίζονται όχι από κάποια χρονική ακολουθία, αλλά με βάση την εγγύτητα του χώρου.

Η γεωγραφική κατάταξη των γεγονότων, που συνιστά ένα είδος αχρονίας (achrony) κατά τον Genette (1980, σ. 84-85),

καθιστά το πρώτο μέρος του αφηγήματος μερικά αυτόνομο σε σχέση με το χρόνο. Μια τέτοια κατάταξη μπορεί να θεωρηθεί το αποτέλεσμα της μνήμης του αφηγητή²⁴ που προσηλωμένη σ' ένα χώρο²⁵ («ἐπί τοῦ... διορεινοῦ δράχου τοῦ προσφιλοῦ εἰς τάς ἀναμνήσεις μου» 3,71) συνδέει συνειδητικά ό,τι έγινε σ' αυτόν τον χώρο, χωρίς να λαμβάνει επακριβώς υπόψη της το χρονικό στίγμα κάθε πράξης. Αυτό που υπογραμμίζεται είναι η πανταχού παρουσία της μνήμης που συναιρεί ή συμπαραθέτει τις διάφορες χρονικές στιγμές εξαιτίας του ότι συνέβησαν στον ίδιο χώρο.

Η ένταση της ανάμνησης στην περίπτωσή μας προδάλλει γεγονότα που ανήκουν στο χωροχρονικό σύμπαν της ιστορίας (σίφων) επαναβιωμένα στο παρόν του αφηγείσθαι. Έτσι το περιστατικό του ξεσπάσματος του σίφωνα, με τη μετάβαση από τον ενεστώτα στον αόριστο, επενδύεται με μια χρονική απροσδιοριστία: «φαεινός στῦλος προκύπτει ἐν ἀκαρεῖ ἐν μέσῳ ἀχανοῦς κυκεῶνος... στροβίλων... Ὁ φαεινός στῦλος ἦτο σίφων τρομακτικός... ὑπερφυές θέαμα» (3,72). Πού συνέδη το περιστατικό αυτό; στο παρελθόν της ιστορίας ή στο παρόν της αφηγηματικής μνήμης; Η χρονική απροσδιοριστία στην αρχή συγχέει και στη συνέχεια γεφυρώνει το παρόν του αφηγείσθαι – μεταγενέστερον από την ιστορία – με το παρόν της ιστορίας.

Η γεωγραφική κατάταξη δεν αποφεύγει την επανάληψη του ίδιου γεγονότος. Το «δράχωμα τῶν αἰγῶν» μνημονεύεται «γεωγραφικά» κατά τη διάρκεια του σίφωνα (3,73) και επαναλαμβάνεται στην κανονική του σειρά (3,80) ως αρχή της επιχείρησης, της οποίας άλλωστε υπήρξε αίτιο. Η πρώτη μνεία του δραχώματος (εσωτερική ομοδιηγητική επαναληπτική πρόληψη) είναι πλεοναστική και η επανάληψη της μπορεί να θεωρηθεί ατεχνία στη σύνδεση των δύο μερών. Το θέμα θα συζητηθεί παρακάτω.

Μια προσπάθεια να σημασιοδοτήσουμε τη γεωγραφική κατάταξη των γεγονότων του πρώτου μέρους, συσχετίζει τα γεγονότα αυτά με μια θεματική συγγένεια: η κοινότητα του χώρου δεν κάνει άλλο από το να υπογραμμίζει την κοινότητα

του χρόνου. Η τοπική συμπαράθεση στην αφήγηση ενός φυσικού φαινομένου (σίφων), ενός ιστορικού παρεκκλησίου (Γλυκοφιλούσα), μιας προσωπικής ιστορίας (θεια-Αρετώ) προβάλλει την ιδέα ότι το παρελθόν σε ατομικό και γενικότερο επίπεδο συνυπάρχει με το παρόν με διάφορους τρόπους. Κατά τον σίφωνα (3,72-73) το μυθικό στοιχείο (Νηρηίς-Τρίτων) συνυπάρχει και αντιπαρατίθεται με το έγχρονο παρόν (ταύρος του Θεοδόση). Στην εκκλησία τα έργα των ανθρώπων, ανώνυμα (3,74) ή επώνυμα (3,75), διαιωνίζουν την πεπερασμένη ανθρώπινη παρουσία μέσω της τέχνης. Στην εκκλησία, εξάλλου, ο Χορός των Αγίων (3,75-76) συναιρεί την ιστορικότητα του προσώπου στο αδιάστατο παρόν του εκκλησιαστικού χώρου. Τέλος, η ύπαρξη των αναθημάτων και ιδιαίτερα η νυφική φορεσιά της άτυχης κόρης της Αρετώς (3,78-79) εξαγιάζει την ανθρώπινη δυστυχία με το να μεταποιεί το ατομικό παρελθοντικό συμβάν (θάνατος) σε ζωή, εντάσσοντάς το σ' αυτόν το χώρο, όπου ο χρόνος ενώνει σε κάθε στιγμή το παρελθόν με το μέλλον²⁶. Με αυτόν τον τρόπο το περιστατικό των «δραχωμένων αἰγῶν» και η επιχείρηση διάσωσής τους χάνουν την ατομικότητά τους, αφ' ενός, επειδή εντάσσονται στον ίδιο χώρο (3,73), και, αφ' ετέρου, επειδή ο Στάθης, που θα τις σώσει, ξητά δοήθεια στην προσπάθειά του καταφεύγοντας σε μια σειρά παραδοσιακών πράξεων που έχουν ήδη επαναληφθεί από πολύν κόσμο (αναθήματα, προσευχή). Κατά συνέπεια, η προληπτική μνεία του δραχώματος στο σύνταγμα της αχρονικής αυτής αφήγησης με γενικότερο θέμα τη διαχρονία φύσης, χώρου και ανθρώπου μέσω του χώρου, που επαναλαμβάνεται πριν από τη συγκεκριμένη προσπάθεια του Στάθη, συνδέει το ατομικό με το γενικό και φωτίζει το ασήμαντο στο φως του διαχρονικού χωρόχρονου.

Διηγήματα, όπως «Η Γλυκοφιλούσα», όπου η διάταξη των γεγονότων δε σχετίζεται με κάποια χρονική ακολουθία και όπου η γραμμή της ιστορίας κατέχει μικρό ποσοστό στο αφήγημα, είναι αυτά που δημιουργήσαν τις κατηγορίες για τη χαλαρή σύνδεση, την έλλειψη σχεδίου και την αναιμική στοι-

χείωση του μύθου στον Παπαδιαμάντη²⁷. Όντως, στην περίπτωση που θά κάναμε μια περιληψη για να δούμε, σύμφωνα με την πρόταση του Culler (1975, σ. 206), τι είναι ουσιώδες και τι όχι στην πλοκή αυτού του διηγήματος, θα είχαμε δυσκολίες ως προς το τι να περιλάβουμε σ' αυτή. Το πιθανότερο είναι ότι θα περιοριζόμασταν στη μνεία του δραχώματος και στην επιχείρηση διάσωσης, αναφέροντας απλώς το χώρο ως σκηνικό δράσης.

Πράγματι, αυτά τα περιστατικά υπογραμμίζουν τους πυρήνες (nuclei, π.θ. Barthes, 1977, σ. 93) που περιέχουν τα κρίσιμα σημεία του αφηγήματος (δηλαδή θα σωθούν τα ζώα; θ' αναλάβει αυτοπροσώπως ο Στάθης; θα τα καταφέρει;). Ανάλογα με τις απαντήσεις στα ερωτήματα αυτά η ιστορία μπορεί να πάρει διαφορετική τροπή που θα οδηγήσει σε διαφορετικό αφήγημα. Μολονότι οι πυρήνες αποτελούν τα κρίσιμα σημεία της δράσης, δεν μπορούμε να ισχυριστούμε, νομίζω, μετά την παραπάνω ανάγνωση, ότι η πρωταρχική δράση είναι και ο φορέας του νοήματος στο διήγημα αυτό. Αντίθετα στη «Γλυκοφιλοῦσα», όπως και σ' άλλα διηγήματα, που θεωρούνται τυπικά παπαδιαμαντικά, το μεγαλύτερο μέρος του διηγήματος αποτελείται από ευρετηριακούς ή πληροφοριακούς καταλύτες (indexical or informational catalysts), που δεν περιορίζονται στο συνθησισμένο ρόλο της αισθητικής διακόσμησης της αφήγησης. Γίνονται μάλλον οι συνιστώσες για να συμπεράνουμε το νόημα, σημασιοδοτούν τη δράση και συμβάλλουν ουσιαστικά στην ιδέα της θεματικής δομής του διηγήματος.

(III) Διάρκεια

Το θέμα της διάρκειας είναι πιο περίπλοκο απ' αυτά της σειράς και της συχνότητας. Η διάρκεια της ιστορίας δεν μπορεί να παραλληλιστεί με τη διάρκεια του αφηγηματικού κειμένου, επειδή το μόνο αληθινά χρονικό μέτρο του τελευταίου, δηλαδή ο χρόνος ανάγνωσης, είναι υποκειμενικό. Ό,τι προ-

τείνεται σ' αυτή την περίπτωση είναι να καθοριστεί μια «νόρμα» στην οποία η διάρκεια της ιστορίας να δρίσκεται σε αμετάβλητη αναλογία με το μήκος του κειμένου. Και η ισοχρονία αυτή όμως είναι τελείως υποθετική, δεδομένου ότι ουδέποτε σε μια αφήγηση είναι δυνατόν ίσος αριθμός σελίδων ν' ανταποκρίνεται σε ίδια διάρκεια γεγονότων· δεν υπάρχει δηλαδή αφήγηση χωρίς ανισοχρονίες. Η ταχύτητα ενός αφηγήματος ποικίλλει και είναι ακριβώς αυτή η διαφοροποίηση που δίνει σε κάθε αφήγημα ένα συγκεκριμένο ρυθμό.

Ο Genette αναγνωρίζει τέσσερις κατηγορίες ρυθμού ή ταχύτητας, που τις ονομάζει, με μια μεταφορά από τη μουσική, αφηγηματικά μέρη (*narrative movements*). Ξεκινώντας από μια συμβατική εξίσωση Χρόνος Ιστορίας (συντ. XI)=Χρόνος Αφήγησης (συντ. XA), που την ονομάζει *σκηνή* (*scene*), και την αντιπροσωπεύει χρόνις ο διάλογος, διακρίνει ρυθμούς επιτάχυνσης και επιβράδυνσης. Οι πρώτοι αντιπροσωπεύονται από την *έλλειψη* (*ellipsis*), όπου ένα ανύπαρκτο τμήμα του αφηγήματος αντιστοιχεί σε κάποια διάρκεια της ιστορίας (XA< ∞ XI), και από την *περίληψη* (*summary*) που καλύπτει τις περιπτώσεις μεταξύ σκηνής και έλλειψης (XA<XI). Οι ρυθμοί της επιβράδυνσης αντιπροσωπεύονται από την *παύση* (*pause*), όπου κάποιο τμήμα του αφηγήματος αντιστοιχεί σε μια ανύπαρκτη διάρκεια της ιστορίας (XA ∞ >XI) και παρουσιάζεται με τη μορφή είτε της περιγραφής είτε του σχολίου. Αντιπροσωπεύονται εξάλλου κι από αυτό που ο Chatman ονόμασε *επιμήκυνση* (*stretch*) και περιλαμβάνει τις καταστάσεις που τοποθετούνται μεταξύ σκηνής και παύσης (XA>XI).

Η μελέτη, πάντως, των αφηγηματικών ρυθμών παρουσιάζει αρκετές δυσκολίες. Η πρώτη απ' αυτές οφείλεται στο γεγονός ότι κάθε αφηγηματικό μέρος δεν μπορεί να οριστεί με την ίδια ακρίβεια. Υπάρχουν μάλιστα μέρη (όπως π.χ. η περίληψη) τα οποία έχουν στενή σχέση όχι μόνο με άλλες όψεις του χρόνου, αλλά και με άλλες όψεις του αφηγηματικού λόγου ενγένει (π.χ. φωνή). Η δεύτερη δυσκολία έγκειται στο γεγονός ότι, τουλάχιστον κατά τη γνώμη του Genette, οι αφηγηματικοί

ρυθμοί προσφέρονται σε καρποφόρα ανάλυση μόνο στο επίπεδο των μεγάλων αφηγηματικών ενοτήτων που καθιορίζονται, όταν παρουσιάζεται μια ευκρινής χωρική ή χρονική διακοπή. Η έκταση του διηγήματος όμως δεν παρουσιάζει το πλήθος και την ποικιλία τόσων ή τέτοιων διακοπών στην ιστορία που να επιτρέπουν το χωρισμό σε ευκρινή αφηγηματικά μέρη.

Μολονότι γνωρίζουμε τα προβλήματα αυτά, θα προσπαθήσουμε αρχικά να εξετάσουμε το διήγημα «*Ο Ξεπεσμένος Δερβίσης*» και να οδηγηθούμε στη συνέχεια σε ορισμένα γενικότερα συμπεράσματα για το χαρακτηρισμό της διάρκειας στον Παπαδιαμάντη.

a) «*Ο Ξεπεσμένος Δερβίσης*»

Το 1896 με την ευκαιρία των Ολυμπιακών Αγώνων τυπώνεται το Λεύκωμα *'Η Ἑλλάς κατά τούς Ὀλυμπιακούς Ἀγῶνας τοῦ 1896*, στο οποίο γράφει και ο Παπαδιαμάντης το άρθρο *«Αἱ Ἀθῆναι ὡς Ἀνατολική Πόλις»* (B.5,287 κ.ε.). Το άρθρο αυτό, πιο πολύ συνονθύλευμα εμπειριών και γνώσεων, μας ενδιαφέρει σε σχέση με το διήγημα που θα εξετάσουμε για τα παρακάτω στοιχεία: α) «Πλησίον τοῦ Παλαιοῦ Τζαμίου» ο συγγραφέας συναντά μια γυναίκα όμοια με φάντασμα (B.5,287). Αργότερα συνειδητοποιεί ότι πρόκειται για πρόσφυγες, θύματα του μίσους και του φανατισμού. β) Υστερα από συνειδηματική δική του σκέψη μαθαίνουμε πως το Τζαμί μετατράπηκε σε στρατώνα Ελλήνων μουσικών, οπότε τους ορχούμενους δερβίσηδες διαδέχτηκαν Έλληνες μουσικοί. γ) Στη συνέχεια ο συγγραφέας εκφράζει την αγάπη του για τους μουσικούς και τη μουσική και δ) την αντίρρησή του για το αδικαιολόγητο αστυνομικό μέτρο της απαγόρευσης των τραγουδιών τα βράδια της Κυριακής (B.5,289-90).

Στις 18 Ιανουαρίου 1896 δημοσιεύεται στην *«Ἀκρόπολιν»* «*Ο Ξεπεσμένος Δερβίσης*» (3,111-116). Το διήγημα αναφέρεται στη σύντομη παραμονή ενός μυστηριώδους δερβίση (;) κοντά στο Θησείο²⁸. Ο δερβίσης φιλοξενείται από μια παρέα

στην ταβέρνα, αλλά τη νύχτα εξαιτίας κάποιων πρόσφατων αστυνομικών μέτρων δεν μπορεί να κοιμηθεί στο διανυκτερεύονταν καφενείο. Έτσι αναγκάζεται να χωθεί στη νεοσκαμμένη σήραγγα του τρένου κι εκεί παίζει μόνος το νάι του. Τα χαράματα των συναντά κάποιος γνωστός του σαλεπτοσής και του προσφέρει το ρόφημα δωρεάν. Μετά από λίγες μέρες ο δερβίσης εξαφανίζεται.

«Ο Ξεπεσμένος Δερβίσης» είναι από τα ελάχιστα διηγήματα του Παπαδιαμάντη που μπορούμε να δούμε την πορεία από τη σκόρπια συλλογή εμπειριών ή πληροφοριών ως τη δημιουργία του λογοτεχνικού κειμένου. Όπως είπαμε και στην Εισαγωγή, για να μετατρέψουμε μια πραγματική εμπειρία ή ιστορία σε λογοτεχνικό κείμενο χρειάζεται να τους αφαιρέσουμε το εξωτερικό περιβάλλον αναφοράς και να τις εφοδιάσουμε μ' ένα εσωτερικό· και ακόμη να επενδύσουμε την εμπειρία με κάποια αιτιολογία (motivation) έτσι, ώστε μετά την ανάγνωση να μπορούμε ν' απαντήσουμε σε ερωτήσεις του τύπου «Περί τίνος πρόκειται; Σε τι αναφέρεται το κείμενο;» Ο Ξεπεσμένος Δερβίσης» π.χ. προδίδει δύο θέματα: αφ' ενός το «άστατον των ἀνθρωπίνων πραγμάτων» (3,114) σε ατομικό επίπεδο, αφ' ετέρου τη μακροδιότητα των πολιτισμικών φαινομένων, είτε αναλλοίωτων («κίονες τοῦ Θησείου»), είτε με μετασχηματισμένη μορφή (αμανές).

Η ιστορία του διηγήματος αυτού διαδραματίζεται σε μια νύχτα, εκτείνεται σε έξι σελίδες και χωρίζεται σε εννιά αφηγηματικές ενότητες διαφορετικού μήκους που δηλώνονται με κενό στη σελίδα. Μολονότι δεν αντιστοιχούν όλες σε κάποια σημαντική χρονική ή τοπική διακοπή της ιστορίας, θα μπορούσαν έστω και σαν εξωτερικές διαιρέσεις ν' αποτελέσουν τη βάση κατάτμησης για τη μελέτη της αφηγηματικής διάρκειας²⁹. Μια τέτοια διαιρεση, που θα μπορούσε να χρησιμοποιηθεί και σ' άλλα διηγήματα του Παπαδιαμάντη, δεν είναι θεωρητικά ανεπίτρεπτη: δεν υπάρχει δηλαδή αντίθεση στο συσχετισμό εξωτερικών διαιρέσεων και εσωτερικής αφηγηματικής άρθρωσης (Genette, 1980, σ. 88, σημ. 4).

Τα αφηγηματικά μέρη που διαγράφονται από μια τέτοια διαίρεση είναι grosso modo τα εξής:

- α) σ. 111 περιγραφή: Χαράματα.
- β) σ. 111-112 σκηνή: Συνάντηση με τον σαλεπτοσή.
- γ) σ. 112 περίληψη-στοιχεία σκηνής ενσωματωμένα σε θαμιστική περίληψη: Το παρελθόν του δερδίση/το δράδυ με την παρέα των ταθερνόδιων.
- δ) σ. 112-113 περιγραφή: Το καφενείο κι ο δερδίσης.
- ε) σ. 113 θαμιστική περίληψη-σκηνή: Οι μέρες του δερδίση στο καφενείο/οι «πολύτιμες» συμβουλές στον «κλήτορα».
- στ) σ. 113-114 σκηνή: Η «πεπρωμένη νύξ».
- ζ) σ. 114-115 σχόλιο-περιγραφή-σχόλιο: Σχόλιο για τη μελωδία/μουσική εκτέλεση/σχόλιο για την ιστορική συνέχεια της ανατολικής μουσικής.
- η) σ. 115-116 συμπληρωματική σκηνή/σχόλιο: Η συνέχεια της συνάντησης με το σαλεπτοσή/σχόλιο για τον Λεπενιώτη.
- θ) σ. 116 περίληψη: Οι υπόλοιπες μέρες του δερδίση στην Αθήνα.

Από την παραπάνω διαίρεση προκύπτουν ορισμένα συμπεράσματα: 1) Η παρουσίαση ενός αφηγηματικού κειμένου κατατμημένου με τέτοιον τρόπο, ώστε να δείξει τις διακυμάνσεις μεταξύ χρόνου αφήγησης και ιστορίας είναι δύσκολο έργο, ειδικά επειδή υπάρχουν αφηγηματικά τμήματα όπου οι ρυθμοί αλληλοπεριλαμβάνονται. 2) Η περίληψη έχει εύκαμπτη μορφή και ρυθμό: η ίδια έκταση κειμένου καλύπτει την προηγούμενη ζωή του δερδίση και το δράδυ που περνά με την παρέα. 3) Ως σκηνές χρακτηρίζονται εξαναγκαστικά και πολύ συντετμημένα τμήματα, χωρίς διάλογο, επειδή περιορίζονται σε κάποια συγκεκριμένη πράξη κι όχι στη γενική απόδοση ενός μεγάλου διαστήματος χρόνου. Γι' αυτές τις περιπτώσεις που το όριο μεταξύ σκηνής και περίληψης είναι δυσδιάκριτο έχει προταθεί ο όρος «πτυχωμένες σκηνές» (Sparmacher, 1981, σ. 97).

Η χρήση της περίληψης, των πτυχωμένων σκηνών, καθώς και της έλλειψης, που προκαλείται από τη διακοπή του διαλόγου με τον σαλεπτοσή, επιταχύνει την αφήγηση και προβάλλει

δυο κυρίως στοιχεία: α) τις δυο σκηνές της συνάντησης με τον σαλεπτό και των πολύτιμων υποθηκών στον «κλήτορα» που δείχνουν το μετασχηματισμό των ανθρώπινων πραγμάτων στο μικρόκοσμο της ιστορίας (το θέμα του άστατου) και β) τη σχολιασμένη περιγραφή της μοναχικής μουσικής εκτέλεσης του δερβίση που δηλώνει τη συνέχεια του άχρονου παρελθόντος στο έγχρονο παρόν (το θέμα του άχρονου στον πολιτισμό).

Το θέμα του άστατου των ανθρώπινων πραγμάτων γίνεται αντικείμενο παρουσίασης και στο μακροσκοπικό και στο μικροσκοπικό επίπεδο της αφήγησης. Μακροσκοπικά εξεικονίζεται από την παρομοίωση που συγκρίνει το ρυθμό των σταγόνων της δροχής με το μονότονο βήμα του άγρυπνου ναύτη στο πλοίο. «Πλέει εἰς μαῦρα πέλαγα καὶ βλέπει οὐρανόν καὶ θάλασσαν ἀγρίως χρεεύουσαν, καὶ τυλιγμένος εἰς τὴν καπόταν του διασχίζει ἀκαριαίως τό σκότος μέ τὴν ἔξανάπτουσαν καὶ ὑποσδήνουσαν λαμπυρίδα τοῦ τσιγάρου του» (3,111). Η έκταση αυτής της παρομοίωσης υπερβαίνει το περιβάλλον αναφοράς της (νυχτερινή δροχή σε αθηναϊκή γειτονιά) και συγκεντρώνει το σημασιολογικό της βάρος στην ομοιότητα παρά στην εγγύτητα. Μπορεί κατά συνέπεια να διαβαστεί μεταφορικά ως το ανθρώπινο ταξίδι προς το άγνωστο, και περισσότερο ως το πέρασμα του ανθρώπου «ἀκαριαίως» από τη μυστηριώδη ζωή. Εάν ιδωθεί με αυτόν τον τρόπο η παρομοίωση, σχετίζεται με τον πρώτο θεματικό πυρήνα και αντιστοιχεί στην περίπτωση του δερβίση. Και αυτός μένει για ένα μικρό διάστημα στην Αθήνα μετά τη μυστηριώδη εμφάνισή του και μέχρι την εξίσου μυστηριώδη εξαφάνισή του. Το παρελθόν και το μέλλον του δερβίση παρουσιάζονται περιληπτικά στην έκθεση του παρελθόντος και στον επίλογο αντίστοιχα. Επιπρόσθετα είναι τα μόνα μέρη στο αφήγημα που παρουσιάζονται με εξωτερική εστίαση. Έτσι η απαίτηση για εσωτερικό περιβάλλον αναφοράς, δηλαδή το να έχουν οι χαρακτήρες όνομα και κάποιο ποσοστό ψυχολογικής εξατομίκευσης (Lodge, 1981, σ. 49), στην περίπτωσή μας δε δείχνει να μας προσαπολίζει προς την ψευδαίσθηση της πραγματικότητας. Όλες οι

πληροφορίες που προσδιορίζουν την «ιστορικότητα» του προσώπου (πότε; πόθεν; ποῖος; τί; διατί; 3,112) υποβάλλονται ως ερωτήσεις και είτε μένουν αναπάντητες είτε η απάντηση δίνεται με τέτοιον τρόπο, ώστε κάθε επόμενη απάντηση ν' αναιρεί την προηγούμενη. Ο τρόπος αντιμετώπισης του παρελθόντος και του μέλλοντος του δερβίση τείνει προς το φανταστικό.

Κοιταγμένο μικροσκοπικά το άστατο δημιουργεί και την υποτυπώδη πλοκή του διηγήματος: αναφέρεται στη σχέση του δερβίση με τους Αθηναίους κατά τη διάρκεια της «πεπρωμένης» νύχτας. Η σχέση αυτή αποδίδεται με περιλήψεις που εναλλάσσονται με τη σκηνή που αναφέρεται στο παρελθόν του «κλήτορα». Η εναλλαγή αυτή των ρυθμών στοιχεί με τη μεταβολή της φιλικής διάθεσης που έδειξε η παρέα σε εχθρική (κλήτορας). Η μεταβολή από τη συμπάθεια στην εχθρότητα περιβάλλεται αφηγηματικά από τη συνάντηση με το σαλεπτός (σκηνή), ο οποίος μετασχηματίζει την εχθρότητα σε φιλική βοήθεια.

Η σκηνή αυτή διαιρείται σε δυο τμήματα από τα οποία το ένα προηγείται και το άλλο ακολουθεί την πεπρωμένη νύχτα. Κατά συνέπεια «τό άστατον» παίρνει το σχήμα φιλία/φιλία-εχθρότητα-φιλία και τη μορφή σκηνή/περιληψη-σκηνή-πτυχωμένη σκηνή, παρουσιάζοντας έτσι μια εναλλαγή τόσο στο επίπεδο του σημαινομένου, όσο και σ' αυτό του σημαίνοντος.

Το γεγονός ότι κι οι άλλοι χαρακτήρες στην ιστορία δεν έχουν ονόματα, αλλά εξατομικεύονται μέσω των ενεργειών που προκύπτουν από τους ρόλους τους, όχι μόνον αποδίδει το περιεχόμενο της αλλαγής με ταχείς ρυθμούς, αλλά το ανακουφίζει από το βάρος «της υλικότητας» που συνεπάγεται η διαρκής αναφορά στην πραγματικότητα³⁰. Ακόμη και η σκηνή των υποθηκών, μολονότι σκηνή, στερείται το συγκεκριμένο πλαίσιο και υπογραμμίζει περισσότερο την ύπαρξη του δέκτη (βουλητική λειτουργία), παρά το περιεχόμενο και τις συνθήκες μετάδοσης. Συνεπώς αυτό το μετωνυμικό κείμενο κατορθώνει να επιταχύνει και να επιβραδύνει τους ρυθμούς μ' ένα παιχνίδι ανάμεσα σε ιδιότυπες σκηνές και περιλήψεις. Εξάλ-

λου επιτυγχάνει την ύπαρξη της ρυθμικότητας με την παράλειψη ορισμένων στοιχείων που προσδιορίζουν το ρεαλιστικό κείμενο.

Η μοναχική μουσική εκτέλεση του δερβίση αποδίδεται με περιγραφή και αφηγηματικό σχόλιο. Αυτό το εκτεταμένο τμῆμα του κειμένου (3,115), που σχεδόν αντιστοιχεί σε μια ελάχιστη διάρκεια της ιστορίας, δίνει την εντύπωση της επιβράδυνσης του συνηθισμένου ρυθμού, παρότι η περιγραφή της μουσικής από τη φύση του αντικειμένου της δεν αποφεύγει μια μορφή διάρκειας που αντιστοιχεί μ' αυτήν της ιστορίας. Επιπρόσθετα η περιγραφή αυτή δεν εκλαμβάνεται παθητικά ως άκουσμα, αλλά ενεργητικά ως ακατάπαυστη προσπάθεια της γλώσσας ν' αποδώσει τον ήχο με λόγο. Αυτή η προσπάθεια πραγματοποιείται με τη ρυθμική χρήση του λόγου, με τη συσσώρευση των παρομοιώσεων των οποίων ολοκληρώνεται η σημασία, εάν αντιπαραβληθούν με τις αρχικές παρομοιώσεις (3,111): μονοτονία vs (versus) ποικιλία, κρωγμός vs μινύρισμα, ἐκ τῶν ἀνω vs ἐκ τῶν κάτω.

Περαιτέρω ο Παπαδιαμάντης κατορθώνει ώστε το αφηγηματικό σχόλιο, που αντιστοιχεί σε μηδενική διάρκεια της ιστορίας, αφ' ενός ν' αποδίδει μέσω της ρυθμικότητας του λογοπαίγνιου (Νάϊ-Νάϊ/Νάζι, Νάϊ-Νάϊ/Ναί 3,114-115) τις πολλαπλές δυνατότητες ανεπαίσθητων παραλλαγών στο βασικό θέμα και αφ' ετέρου να επεκτείνει τη φωνητική σε σημασιολογική ομοιότητα μέσω του χρόνου και του χώρου. «Νάϊ, νάϊ. Κατά δύο κοκκίδας διαφέρει διά νά είναι τό Ναί, δπού είπεν δ Χριστός. Τό Ναί τό ήμερον, τό ταπεινόν, τό πρᾶον, τό Ναί τό φιλάνθρωπον» (3,114-115). Με άλλα λόγια υπάρχει μια πολιτισμική μακροδιότητα στο ρυθμό («ἀρχαίας ἀρμονίας, τάς φρυγιστί καὶ λυδιστί»), που αντιστέκεται στο χρόνο και ενυπάρχει σε ποικίλα, και μερικές φορές, διαφορετικά πολιτισμάκα περιβάλλοντα.

Επομένως, παρά τη σχετικότητα ή την επικάλυψη των αφηγηματικών μερών, μπορεί να ισχυριστεί κανείς ότι οι δύο κυρίαρχοι ρυθμοί του κειμένου, δηλαδή η ταχύτητα που δη-

μιουργείται από τις περιλήψεις, την έλλειψη και τις ιδιόμορφες σκηνές, καθώς και η επιβράδυνση που δημιουργείται από την περιγραφή και το σχόλιο, αντιστοιχούν σε μια σχέση, που ο Jakobson ονομάζει εικονιστική-διαγραμματική, στα δυο θέματα του διηγήματος που θέξαμε στην αρχή αυτής της ανάγνωσης.

Έτσι, ένα μετωνυμικό κείμενο (βασισμένο στις χωροχρονικές σχέσεις και στο ζεύγος αίτιο-αποτέλεσμα) γίνεται κατανοητό μετωνυμικά ως αντίθεση μεταξύ άστατου-μόνιμου, απόμουν-πολιτισμού, ατομικής βραχυδιότητας-πολιτισμικής μακροδιότητας. Μπορεί όμως να διαβαστεί και μεταφορικά ως προσπάθεια ν' αποδοθεί η παραπάνω αντίθεση μέσω της αφηγηματικής διάρκειας. Μπορούμε να υποθέσουμε ότι η μη συστηματική εναλλαγή της επιτάχυνσης και της επιβράδυνσης αντιστοιχεί στους ελεύθερους ρυθμούς με τους οποίους τραγουδιέται ο αμανές. Κατ' αυτόν τον τρόπο τα χαλαρά στοιχεία της εμπειρίας και το ενδεχόμενο ιστορικό γεγονός, που αποτέλεσαν την πρώτη ύλη του αφηγήματος, οργανώθηκαν μέσω της υπέρβασης της αναφορικότητας και της εικονιστικής αντιστοιχίας των αφηγηματικών ρυθμών με τα θέματα έτσι, ώστε το κείμενο να δρίσκεται στα δρια μεταξύ ρεαλιστικού και ποιητικού³¹.

6) Μερικές γενικότερες παρατηρήσεις

Ο ρυθμός, όπως τον ορίσαμε ήδη, είναι η σχέση μεταξύ της διάρκειας των γεγονότων στην ιστορία και του αντίστοιχου μήκους κειμένου που μπορεί να είναι συντομότερο, μακρύτερο ή κατά σύμβαση το ίδιο. Μολονότι σε κάθε κείμενο υπάρχει εναλλαγή όλων των ρυθμών, αυτοί που κυριαρχούν λειτουργούν ως ποσοτικοί παράγοντες με επιπτώσεις στην επεξεργασία και στην αξιολόγηση του κειμένου: όσο πιο λεπτομερειακή είναι η παράθεση των γεγονότων, τόσο περισσότερο προβάλλονται τα γεγονότα αυτά και αποκτούν μεγαλύτερη σημασία. Ταυτόχρονα η ποσοτικά κυριαρχητική ύπαρξη ορισμένων ρυθμών

δίνει ένα γενικό χαρακτηρισμό στο έργο ενός συγγραφέα³².

Έτσι το διαφορετικό μήκος που καταλαμβάνουν οι τρεις νύχτες της ζωής του Γιαννιού στον «*Ἐρωτα στά Χιόνια*» (3,105-110) δείχνει πως η ανισοχρονία μπορεί σχετικά εύκολα να θεωρηθεί το αποτέλεσμα όχι θεατικών, αλλά συνθεσιακών και καλλιτεχνικών κινήσων. Με αυτόν τον τρόπο προβάλλονται τα γεγονότα που πρέπει να εκληφθούν ως κεντρικά (προφανώς ως σκηνές) σε σχέση με αυτά που θα μείνουν στο περιθώριο (περίληψη) ή δε θα αναφερθούν καθόλου (έλλειψη). Η περιγραφή και το αφηγηματικό σχόλιο παίζουν δευτερεύοντα ρόλο. Μια τέτοια διευθέτηση υποδοηθεί την εξιηγησική πορεία του αναγνώστη, που συνειδητοποιεί ποια είναι η υπόθεση, ποιος ο πρωταγωνιστής και ποιο το θέμα του διηγήματος.

Υπάρχουν διηγήματα του Παπαδιαμάντη που υπακούουν γενικά στην τυπική διευθέτηση των ρυθμών, όπως π.χ. «*H Tύχη ἀπ' τὴν Ἀμερικα*» (3,333-352). Οι διαφορετικές τύχες των ηρώων, που για ποικίλους λόγους δεν πρόκειται να παίξουν σημαντικό ρόλο στο αφήγημα, περιγράφονται «ἀθρόως καὶ χονδρικῶς» (3,337) με επιταχυμένους ρυθμούς, δηλαδή με θαμιστικές σκηνές, περιλήψεις, πτυχωμένες σκηνές κ.λ. Κεντρικός χαρακτήρας είναι ο αδελφός που ζει στην Αμερική και τον περιμένει η οικογένειά του ως Μεσσία. Τα χρόνια της απουσίας του, εντούτοις, καθώς και ο τρόπος της ζωής του στην Αμερική αποτελούν μια εμφανή έλλειψη, που υπογραμμίζει τη διαφορά με την αντίληψη του χωριού, που ατενίζει την Αμερική ως Γη της Επαγγελίας.

Από τις πέντε σκηνές του διηγήματος η μια αφορά τη μικρότερη αδελφή που κινδυνεύει να πεθάνει πριν από την επιστροφή του πλούσιου ξενιτεμένου. Οι επόμενες τέσσερις (αυστηρά επιλεγμένες) αναφέρονται στα σημαντικά γεγονότα μετά την επιστροφή του πλούσιου και άρρωστου αδελφού· ειδικότερα αναφέρονται στις παραμονές, την παραμονή του γάμου της ανύπαντρης αδελφής, στην ημέρα του γάμου της αδελφής και του θανάτου του αδελφού. Οι σκηνές αυτές προσδιορίζουν το

αφηγηματικό παρόν, καθοδίζουν τους πρωταγωνιστές, τονίζουν τη μεταξύ των γεγονότων αιτιώδη σχέση και υπογραμμίζουν τη βαθμαία κορύφωση της σημασίας τους. Αποτελούν, με δυο λόγια, μια σφιχτοδεμένη ιστορία και προβάλλουν τα δυο θέματα του διηγήματος από τα συνηθέστερα στον Παπαδιαμάντη: α) τη διακύβευση και των πιο στενών ανθρώπινων σχέσεων μπροστά στη μανία για το κέρδος και β) το τραγικά απροσδιόριστο όριο ανάμεσα στην ευτυχία και στη δυστυχία, στη ζωή και στο θάνατο (γι' αυτό και ο ειρωνικός τίτλος του διηγήματος). Το αφήγημα έχει γοργό ρυθμό, που οφείλεται στην εναλλαγή των γρήγορων μερών, στη σχεδόν ολοκληρωτική έλλειψη της περιγραφής και στην ενσωμάτωση των μικρών σχολίων σ' άλλους ρυθμούς.

Δεν μπορεί πάντως κανείς ν' αρνηθεί το γεγονός ότι σ' αυτά που γενικά θεωρούμε τυπικά παπαδιαμαντικά διηγήματα υπάρχει μια ανατροπή στην ιεράρχηση των αφηγηματικών μερών, που θέτει στο προσκήνιο την περιγραφική παύση, το αφηγηματικό σχόλιο και μια επιμήκυνση ορισμένων σκηνών με εξωαφηγηματικά και περιγραφικά στοιχεία. Η ανατροπή αυτή εξηγεί, ως ένα σημείο, το ότι το παπαδιαμαντικό κείμενο δεν είναι δραματοποιημένο και τη συνακόλουθη παρατήρηση διαβάζεται αργά³³.

Με άλλα λόγια αυτό που προβάλλεται δεν είναι το αποφασιστικά κρίσιμο στοιχείο (συνήθως σκηνή) που εναλλάσσεται με μια μη δραματική περίληψη προάγοντας την πράξη πάνω σε μια γραμμή με συγκεκριμένη αιτιότητα. Είναι μάλλον η περιγραφή που συχνά χρονοτριβεί στη φαινομενικά άχρηστη λεπτομέρεια και την οποία μπορεί να διαδέχεται άλλη περιγραφή με τοπική, συνειδηματική ή και τυχαία σχέση με την προηγούμενη.

Μια τέτοια ιεράρχηση στη διάρκεια (που συχνά θεωρήθηκε ως προσπάθεια να καλυφθεί η «άχαμνή ύπόθεση»³⁴ του διηγήματος) υπερβαίνει τις συμβάσεις στη χρήση και στη λειτουργία των βασικών ρυθμών, όπως διαμορφώθηκαν τουλάχιστον στο τυπικό διήγημα του περασμένου αιώνα. Αποδεικνύει πα-

ράλληλα πως τέτοια στοιχεία, όπως η ιστορία και η πλοκή, χάνουν τη σημασία τους και μεταπίπτουν σε δευτερεύοντα, οπότε τα δευτερεύοντα καταλαμβάνουν την πρώτη θέση. Μια τέτοια ανατροπή αρχικά ξενίζει τον αναγνώστη και στη συνέχεια τον οδηγεί σε διαφορετική αιτιολόγηση και αξιολόγηση των ρυθμών, όχι πλέον με βάση την προώθηση της πλοκής, αλλά με βάση το θέμα, το χώρο ή τη λογική της αφήγησης.

Η διαφορετική αυτή ιεράρχηση των αφηγηματικών μερών που δείχνει τις αρχές της επιλογής και της σύνθεσης του παπαδιαμαντικού έργου μαρτυρεί πλέον και μια ιδεολογική στάση του πεζογράφου κατά τη δημιουργία του «κόσμου» του: οι αργοί ρυθμοί που προκύπτουν από την περιγραφή, η χρονοτριβή στη λεπτομέρεια, την παρέμβαση, την παρέκβαση και, γενικότερα, το σχολιασμό δημιουργούν σταδιακά και ανεπαίσθητα μια απόλυτα σταθερή εικόνα του περιβάλλοντος κόσμου στον αναγνώστη. Το μεμονωμένο περιστατικό που ακολουθεί με σκηνή και χαρακτηρίζεται ως αποφασιστικά δραματικό στοιχείο μοιάζει σύντομο σχετικά με ό,τι έχει προηγηθεί. Αυτό που προδιαλλέται είναι ο περιβάλλων κόσμος, το συνηθισμένο, το διαχρονικό. Το μεμονωμένο αποτελεί σύμπτωμα, αποτέλεσμα, σχεδόν αναμενόμενη εκ των προτέρων συνέπεια.

(IV) Συχνότητα

Αφηγηματική συχνότητα είναι η σχέση ανάμεσα στις φορές που ένα γεγονός εμφανίζεται στην ιστορία και στις φορές που αναφέρεται στο κείμενο. Η συχνότητα δηλαδή σχετίζεται με την επανάληψη και η επανάληψη είναι μια «διανοητική κατασκευή που αφαιρεί από κάθε συμβάν καθετί που προσιδιάζει μόνο σ' αυτό, προκειμένου να διατηρήσει μόνον ό,τι διαμοιράζεται μ' όλα τ' άλλα της ίδιας κατηγορίας» (Genette, 1980, σ. 113). Θεωρούμενες ως διανοητικές κατασκευές οι επαναληπτικές σχέσεις μεταξύ ιστορίας και αφήγησης μπορούν να πάρουν τις ακόλουθες τέσσερις μορφές:

α) αφήγηση μια φορά αυτού που έγινε μια φορά (μοναδική αφήγηση/singulative narrative),

β) αφήγηση ν φορές αυτού που έγινε ν φορές (πολυμοναδική αφήγηση/multisingulative narrative),

γ) αφήγηση ν φορές αυτού που συνέδη μια φορά (επαναληπτική αφήγηση/repetitive narrative),

δ) αφήγηση μια φορά (ή καλύτερα σε μια φορά) αυτού που συνέδη ν φορές (θαμιστική αφήγηση/iterative narrative).

Η μοναδική αφήγηση είναι ο πιο «φυσιολογικός» και συνηθισμένος τρόπος αφήγησης³⁵.

α) Πολυμοναδική Αφήγηση – Τα Επικαιρικά Διηγήματα

Η πολυμοναδική αφήγηση συναντάται αρκετά σπάνια στα κείμενα, πράγμα φυσικό. Όταν δηλαδή το ίδιο ή παρόμοιο γεγονός επαναλαμβάνεται στην ιστορία, είναι πιθανόν ότι η αφήγηση υιοθετεί κάποια συνθετική μορφή για τη διήγησή του (συνήθως τη θαμιστική αφήγηση). Η χρήση της πολυμοναδικής αφήγησης υποδηλώνει ότι ο συγγραφέας θέλει κάτι να τονίσει με αυτή την εικονιστική αναμετάδοση των επαναλήψεων. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι το απόσπασμα από τα «Τραγούδια τοῦ Θεοῦ», όπου ο Παπαδιαμάντης αναφέρει αθροιστικά τα τροπάρια που έψαλλε στην Εκκλησία κατά τις ακίνητες γιορτές του Εκκλησιαστικού Έτους. Έτσι, αντί να περιοριστεί σε μια συλλογική διατύπωση του τύπου «Για ένα χρόνο και κατά τις μεγάλες γιορτές έψαλλα», προσθίνει στην ακόλουθη απαριθμητική διατύπωση:

Ἐκείνην τήν ἡμέραν ἦτο 8η Σεπτεμβρίου, είχα ψάλει τό «Χαῖρε σεμνή μῆτερ καὶ δούλη Χριστοῦ τοῦ Θεοῦ». Μετά ἔξη ἡμέρας μέ ήκουσεν ἡ μικρά νά ψάλλω τό «Ἄγαλλιάσθω τά δρυμοῦ ἔνδια σύμπαντα». Καὶ τήν ἡμέραν τοῦ Θεολόγου ἔψαλα τό «Φίλε μυστικέ, Χριστοῦ ἐπιστήθιε». Καὶ τοῦ Ἅγιου Δημητρίου ἔμελψα τό «Δεῦρο μάρτυς Χριστοῦ πρός ἡμᾶς». Καὶ τῶν Εἰσοδίων ἔψαλα τό «Διανέμοις τῶν χαρι-

σμάτων». Καί τοῦ Ἀγίου Νικολάου ἔψαλα «Τήν Ζωοδόχον πηγήν τήν ἀέναον», καί «Τῆς Ἐκκλησίας τά ἄνθη περιπτάμενος». Καί τά Χριστούγεννα ἔψαλα τό «Θεός ὁν εἰρήνης». Καί τοῦ Ἀγίου Βασιλείου τό «Δεῦτε τοῦ Δεσπότου τά ἑνδοξα Χριστοῦ ὀνομαστήρια» καί τό «Σοῦ τήν φωνήν ἔδει παρεῖναι, Βασίλειε». Καί τῶν Φώτων ἔψαλα τό «Ἴησοῦς δὲ ζωῆς ἀρχηγός». Καί τῆς Ὑπαπαντῆς ἔψαλα τό «Χέρσον ἀβυσσοτόκον». Καί τοῦ Εὐαγγελισμοῦ τό «Ὦ Ως ἐμψύχῳ Θεοῦ κιβωτῷ». Καί τοῦ Ἀγίου Γεωργίου τό «Ἄνετειλε τό ἔαρ», καί τῆς Ἀναλήψεως τό «Θείῳ καλυφθείς». Καί τῆς Πεντηκοστῆς τό «Παράδοξα σήμερον». Καί τῶν Ἀγίων Ἀποστόλων ἔψαλα τό «Σέ τήν ὑπερένδοξον νύμφην», καί τό «Ο Χριστοκήρυξ Σταυροῦ καύχημα φέρων, σύ τήν πολυέραστον θείαν ἀγάπησιν». Καί τῆς Μεταμορφώσεως ἔψαλα τό «Πρό τοῦ Σταυροῦ σου, Κύριε, ὅρος οὐρανόν ἐμμιεῖτο». Καί εἰς τήν μνήμην τῆς Παναγίας ἔψαλα τά θεοπέσια ἐκεῖνα κελαδήματα, τό «Πεποικιλμένη» καί τό «Νενίκηνται», καί τό «Συνέστειλε χορός τῶν Ἀποστόλων τό Θεοδόχον σῶμα σου· εἰς οὐρανίους θαλάμους πρόσ τόν υἱόν ἐκφοιτῶσα». Κ' εἰς τήν Ἀποτομήν τοῦ Προδρόμου ἔψαλα τό «Φρίττουσι πάθη τῶν βροτῶν» καί τόσα ἄλλα. Κ' ἡ μικρά κόρη τά ήσθάνετο, καί τά ἐπόθει καί τά ἔχαρακτήριζε, μέ άγγελικόν αἴσθημα, ὡς «τραγούδια τοῦ Θεοῦ».

(4,391-92)

Η παράθεση αυτή, που διατηρεί στο μεγαλύτερό της μέρος την ίδια συντακτική δομή στο επίπεδο του σημαίνοντος, μπορεί να εκληφθεί ως προσπάθεια υπέρθινης της αυτοματοποίησης που θα δημιουργούσε η θαμιστική διατύπωση, εφόσον θα έμοιαζε με απλή πληροφορία. Η ανοικείωση (defamiliarization) που προκαλείται με την επανάληψη επιβάλλει μια ανανεωμένη αντίληψη που χρειάζεται με τη σειρά της να επενδυθεί με καινούργιο νόημα. Το χρόνο στην περίπτωση αυτή δεν τον προσλαμβάνουμε ουδέτερα ως προϊούσα ροή μέσα στην οποία γίνονται ορισμένες πράξεις, αλλά ως κυκλικότητα που καθορίζεται από την επανεμφάνιση των ίδιων πράξεων (τυπικό).

Πουθενά, νομίζω, δε φαίνεται αυτή η κυκλικότητα του χρόνου τόσο καθαρά, όσο στα επικαιρικά διηγήματα του Παπαδιαμάντη, όπου περιγράφεται και η αντίστοιχη με τη γιορτή

Ακολουθία. Τρία Πασχαλινά διηγήματα, δηλαδή τα «Ἐξοχική Λαμπρή» (2, 124-33), «Στήν Ἀγί' Ἀναστασά» (2, 343-62) και «Λαμπριάτικος Ψάλτης» (2, 513-40), μπορούν να χρησιμεύσουν ως παραδείγματα αυτής της αντιμετώπισης του χρόνου.

Στα διηγήματα αυτά η μοναδική αφήγηση αντιστοιχεί στην έγχρονη κάθε φορά πραγμάτωση ενός άχρονου τύπου και υπογραμμίζεται από τη γλώσσα και από το τυπικό της Ακολουθίας που περιλαμβάνεται στα κείμενα με διαφορετική κάθε φορά έκταση.

Τα διηγήματα αυτά έχουν μια κοινή θεματική. Έχουν όμως και μια κοινή δομή που μπορούμε να τη σκιαγραφήσουμε ως εξής: Η κοινότητα (υποκείμενο) θέλει να γιορτάσει την Ανάσταση (αντικείμενο). Στην επιθυμία της αυτή δρίσκει αντίδραση στο πρώτο διήγημα από τον ιερέα που μετατρέπεται πρόσκαιρα από βοηθό σε αντίπαλο, στο δεύτερο από τη διαμάχη των κολίγων για την αρχηγία και στο τρίτο από την παρατενόμενη απουσία του ψάλτη. Στο τέλος οι αντίπαλοι γίνονται βοηθοί και έτσι ενώνονται με την κοινότητα. Και τα τρία διηγήματα έχουν ευτυχές τέλος.

Η κοινή θεματική και η κοινή δομή των διηγημάτων αυτών που ο συγγραφέας προσπάθησε να ποικίλει με «άπλην παραλλαγήν κατ' ἔτις» (2, 514), έχουν θεωρηθεί ως κουραστικές επαναλήψεις των ίδιων μοτίβων που καταλήγουν στην παπαδιαμαντική μονοτονία. Εάν δούμε όμως την επανάληψη αυτή όχι με βάση τη δήλωση (denotation) ως φωτογραφική απεικόνιση του Πάσχα μερικών χωρικών, αλλά με βάση τη συνδήλωση (connotation), τότε παρόμοια διηγήματα μπορούν ν' αποκατασταθούν ερμηνευτικά σ' ένα συμβολικό επίπεδο ως εξεικονίσεις δηλαδή του κυκλικού λειτουργικού χρόνου που δεν καταγράφει το αμετάκλητο του χρόνου: παρά τις οποιεσδήποτε μικροδιαφορές και αντιθέσεις κατά την έγχρονη πραγμάτωση του τυπικού, ο άχρονος τύπος της Λατρείας μένει αμετάβλητος· δ.τι συνέβαινε στο παρελθόν, συμβαίνει στο παρόν και θα συνεχίσει να συμβαίνει στο μέλλον. Και περαιτέρω,

κάθε παρόν (εξαιτίας του χώρου που καταλαμβάνει και της γλώσσας που χρησιμοποιεί) συναιρεί μέσα του το παρελθόν και το μέλλον.

6) Επαναληπτική Αφήγηση – «*Ἐρως-Ἡρως*»

Η επαναληπτική αφήγηση δεν πρέπει να θεωρείται ως πανομοιότυπη επανάληψη ενός γεγονότος στην αφήγηση. Μάλλον θεωρείται ως αφήγηση του ίδιου γεγονότος με υφολογικές διαφορές, αλλά κυρίως με παραλλαγές στην προοπτική. Δύο περιπτώσεις μπορούν να χρησιμεύσουν ως παραδείγματα στον Παπαδιαμάντη. Η πρώτη είναι η αφήγηση του τι συνέδη πριν από το γάμο του Αγάλλου και της Αφέντρας στους «*Ἐλαφροῖσκιατους*» (2, 475-99). Τα γεγονότα παρουσιάζονται μια φορά από την προοπτική του άντρα και μια από την προοπτική της γυναίκας. Η δεύτερη είναι η αφήγηση της παρουσίασης της Σκεύως μπροστά στον υγειονομικό επίτροπο στο «*Βαρδιάνος στά Σπόρκα*». Αυτό το περιστατικό το μαθαίνουμε μια φορά παρουσιασμένο με εξωτερική προοπτική που δημιουργεί ένα είδος μυστηρίου και επαυξάνει την αγωνία μας για την έκβασή του (2, 581-83) και μια δεύτερη φορά από την προοπτική και με τη φωνή της ηρωίδας στο διάλογό της με τον γιατρό (2, 597-601). Τη δεύτερη φορά, εξαιτίας και των αντιδράσεων του συνομιλητή, το περιστατικό παίρνει ένα εντελώς κωμικό χρώμα. Και οι επαναληπτικές προλήψεις και αναλήψεις, που αναφέραμε παραπάνω, παρουσιάζουν μια επικάλυψη αφηγηματικής σειράς και συχνότητας.

Το διήγημα «*Ἐρως-Ἡρως*» (3,165-182), πάντως, αποτελεί μια ιδιάζουσα περίπτωση, όπως θα δούμε παρακάτω. Το διήγημα αυτό είναι ένας δυναμικός συνδυασμός δύο αρκετά γνωστών δομικών αφηγηματικών σχημάτων. Το ένα είναι το αίνιγμα που θέτει κάποιο πρόβλημα που πρέπει να λυθεί με μια διαρκή πορεία προς τα εμπρός κατά την ανάπτυξη της αφήγησης. Το δεύτερο είναι η επανάληψη της αφήγησης, ένα διαρκές πηγαινέλα προς το κυρίαρχο σημείο της ιστορίας (βρα-

διά του γάμου της Αρχοντώς) που διπλασιάζει το χρόνο της ιστορίας. Στο πρώτο σχήμα έχουμε ζήτηση και κατά συνέπεια βαθμιαία αποκάλυψη της αλήθειας· στο δεύτερο επαναφορά στο ίδιο χρονικό σημείο που ανεπαίσθητα προσθέτει νέα στοιχεία στην πληροφορία που έχουμε ήδη αποκομίσει³⁶. Στο πρώτο μέρος του αφηγήματος (3, 165-78), που θα μας απασχολήσει εδώ, τα γεγονότα έχουν στην ιστορία την ακόλουθη σειρά:

1. Παρελθόν Γιωργή και Αρχοντώς.
2. Το επαγγελματικό παρελθόν του Γιωργή.
3. Απόφαση της μητέρας της Αρχοντώς για προσεχή γάμο της κόρης της.
4. Ταξίδι του Γιωργή Πέμπτη-Κυριακή.
5. Επιστροφή του Γιωργή – Παραγγελίες του Σιγουράντζα.
6. Δείπνο του Γιωργή με τη μητέρα του.
7. Ύπνος στη βάρκα.
8. Γάμος της Αρχοντώς – Τρομπονιές – Ξύπνημα Γιωργή.
9. Ύπνος.
10. Βιολιά γάμου.
11. Ξεκαθάρισμα σκέψεων.
12. Επιθετικές σκέψεις.
13. Επίσκεψη του Σιγουράντζα στο νεόνυμφο ζευγάρι.
14. Τελική αδράνεια του Γιωργή.

Τα γεγονότα αυτά παρουσιάζονται αδρομερώς στην αφήγηση ως εξής: 14-5-(2)-6-7-8-9-10-11-(1)-3-4-6-7-(3)-8-9-10-11-12-13-12. Αφήνοντας κατά μέρος τις δύο αναλήψεις που μας πληροφορούν αντικειμενικά για το επαγγελματικό και υποκειμενικά για το αισθηματικό παρελθόν του ήρωα, παρατηρούμε ότι δρισκόμαστε μπροστά σε μια αφήγηση που επαναλαμβάνει δύο φορές ορισμένα γεγονότα της ιστορίας.

Οι επαναλήψεις αυτές όμως δε λειτουργούν με τον ίδιο τρόπο. Οι παραγγελίες του Σιγουράντζα και το δείπνο του Γιωργή με τη μητέρα του παρουσιάζονται στο αισθηματικό επίπεδο ως εσωτερικές ομοδιηγητικές συμπληρωματικές κι όχι επαναληπτικές αναλήψεις. Ενώ, δηλαδή, σύμφωνα με τη συχνότη-

τα πρόκειται για επανάληψη, στην πραγματικότητα η αφήγηση ανατρέχει το ίδιο μονοπάτι της ιστορίας και ταυτόχρονα συμπληρώνει κενά. Τα κενά αυτά, πάντως, δεν αναφέρονται στην αποσιώπηση κάποιας προηγούμενης πληροφορίας (όπως στη «Φόνισσα»), αλλά στη μεταβολή της οπτικής γωνίας. Έτσι, ο ενδεχόμενος πλεονασμός προέρχεται από την επανάληψη του ίδιου χρονικού σημείου, όχι από την πληροφορία που μεταδίδεται στο σημείο αυτό. Η επιστροφή σε προηγούμενο σημείο από άλλη οπτική γωνία φωτίζει τα λόγια και τις πράξεις των ηρώων που έμειναν αναιτιολόγητες και εμπλουτίζει την ερμηνεία μιας πράξης που απλώς αναφέρθηκε την πρώτη φορά.

Συγκεκριμένα, το δεύτερο του Γιωργή με τη μητέρα του και η προτίμησή του να κοιμηθεί στη βάρκα παρουσιάζονται στην αρχή εξωτερικά από την προοπτική του Γιωργή (3, 168). Αυτό που αποκρύπτεται είναι το δικό του εσωτερικό κίνητρο εκλογής, καθώς και οι λόγοι της εναλλακτικής πρότασης της μητέρας του. Όταν το γεγονός επαναλαμβάνεται από άλλη προοπτική, αποκαλύπτονται και τα δύο. Ταυτόχρονα φαίνεται καθαρά η άγνοια και των δύο ως προς κάποιο συγκεκριμένο σημείο της ιστορίας. Ο Γιωργής ξέρει ότι θα μεταφέρει μια νύφη, όχι ποια. Η μάνα του ξέρει ότι παντρεύεται το Αρχοντώ και θα φύγει, δεν μπορεί να φανταστεί όμως την ειρωνεία της τύχης ότι θα τη μεταφέρει ο Γιωργής στο καινούργιο της σπιτικό.

Θα μπορούσε να ισχυριστεί κανείς ότι η επανάληψη στο επόπεδο της αφήγησης αντιστοιχεί στη γραμμική φύση της γλώσσας που δεν μπορεί ν' αποδώσει ταυτόχρονα δράση, γνώσεις και προθέσεις από διαφορετική προοπτική. Εδώ, εντούτοις, ο Παπαδιαμάντης «κάνει την ανάγκη φιλοτιμία» και επιτυγχάνει αξιόλογα αισθητικά αποτελέσματα, μιας που η διαδοχική παραθεση του ίδιου χρονικού σημείου από άλλη οπτική γωνία προξενεί έκπληξη. Περαιτέρω τοποθετεί τον αναγνώστη σε πλεονεκτική θέση σε σχέση με τον πρωταγωνιστή, αφού η ανάληψη αυτή παρεμβαίνει μεταξύ της πρώτης

μνείας και της επανάληψης των σημείων 7-12 που αποτελούν το κυρίαρχο μέρος της ιστορίας.

Το θέμα του παρόντος της ιστορίας είναι η λύση ενός αινίγματος από τον ήρωα. Είναι αξιοσημείωτο ότι η πορεία που ακολουθεί ο Γιωργής στη λύση του αινίγματος είναι παρόμοια με την ερμηνευτική διαδικασία του αναγνώστη, όταν πρόκειται να λύσει το μυστήριο ενός κειμένου (ερμηνευτικός κώδικας του Barthes). Θ' αναφέρουμε σύντομα μερικές από τις φάσεις της διαδικασίας αυτής που δρόσιζουμε στον αγώνα του Γιωργή να «διαβάσει» την πραγματικότητα που τον περιβάλλει: α) Η Παγίδα: «μια απάντηση που μπορεί να είναι αληθινή, έχει σχεδιαστεί όμως για να παραπλανήσει» («Αύτή, ή νύφη;» 3, 168). β) Η Ασφέρια: «μια αμφίσημη απάντηση που πυκνώνει το μυστήριο και υπογραμμίζει το ενδιαφέρον του»: («Τάχα δέν ίπτηρχον ἄλλαι νύμφαι;» 3, 169). γ) Η Μερική Απάντηση «στην οποία μαθαίνουμε μέρος της αλήθειας» («Ἴσως νά ἔκαμναν μνηστείαν, καί αὐτά ἡσαν τά “μβασίδια”», 3, 173). και, τέλος, η Ανακάλυψη («Νά ἦτο λοιπόν ἀληθές; Ἐτελεῖτο γάμος ἐκεῖ ἐπάνω; Ὑπανδρεύετο τό Ἀρχοντώ;» 3, 174) (π. Culler, 1975, σ. 212).

Ενώ λοιπόν έχουμε μια ιστορία που χρειάζεται την προς τα εμπρός πορεία, προκειμένου να λυθεί το αίνιγμα, η αφήγηση καταφεύγει στην επανάληψη. Αυτό γίνεται πρώτα με την επανάληψη του σκηνικού κι ενός μέρους των ασύνειδων αντιδράσεων του ήρωα και δεύτερον με την παρέμβαση της συμπληρωματικής ανάληψης στο μέσο της διαδικασίας για τη λύση του αινίγματος. Συνεπώς η συλλογιστική του Γιωργή διακόπτεται, και μάλιστα ο αναγνώστης μαθαίνει τη λύση πριν από τον ήρωα με στροφή προς τα πίσω, όχι μπροστά. Το μυστήριο μεταφέρεται κατ' αυτόν τον τρόπο από το επίπεδο της ανάγνωσης στο επίπεδο της ιστορίας. Ο αναγνώστης γνωρίζει τη λύση και απλώς παρατηρεί την πορεία του Γιωργή στην προσπάθειά του να συνειδητοποιήσει την κατάστασή του με το να συγκρίνει τα λόγια του Σιγουράντζα μ' αυτό που συμβαίνει στο σπίτι της Αρχοντώς. Περαιτέρω η επανάληψη του σκηνι-

κού καθώς κι ένα είδος επιμήκυνσης του αφηγηματικού χρόνου, που προκαλείται από τη συμπληρωματική ανάληψη, μακραίνουν τη διάρκεια της μιας και μοναδικής σκηνής και επεκτείνουν τον ελάχιστο χρόνο σκέψης του Γιωργή σ' ένα μέγιστο χρόνο άρθρωσης που παραλύει κάθε είδους δράση.

Έτσι, μια επανάληψη του κειμένου που δεν αντιστοιχεί σε κάποια επανάληψη στο επίπεδο της ιστορίας αποτρέπει κάθε δραστηριότητα. Μοιάζει να εμποδίζει το πέρασμα του χρόνου. Αυτή η αναστολή της δραστηριότητας, πάντως, εξισορροπείται από μια εσωτερική εξέλιξη που συμβάλλει στην εκ μέρους του ήρωα συνειδητοποίηση των καταστάσεων, στον προγραμματισμό της αντίδρασης και τελικά στην αδράνεια. Υπ' αυτή την έννοια θα μπορούσαμε να μιλήσουμε και για ένα άλλο είδος επανάληψης στο επίπεδο της σημασίας. Κάθε φορά που το ίδιο μοτίβο επαναλαμβάνεται, δηλαδή κάθε φορά που ο Γιωργής συλλαμβάνει τρόπους για να λύσει τα προβλήματά του, η αφήγηση επεκτείνει το χρόνο σκέψης σε χρόνο δράσης, πράγμα που έχει ως συνέπεια την αναστολή κάθε είδους δράσης.

Πρέπει ακόμα να παρατηρηθεί ότι πρώτο στη σειρά της αφήγησης έρχεται ένα γεγονός που είναι χρονικά τελευταίο στην ενότητα που εξετάζουμε. Η σιωπή και η αδυναμία για άρθρωση που καταλήγουν σε μια λανθάνουσα έλλειψη/διακοπή μπορεί αρχικά να εκληφθούν ως αρχή της εξέλιξης των γεγονότων. Μετά το τέλος όμως της ανάγνωσης καταλαβαίνουμε ότι πρόκειται για το τέλος της συλλογιστικής διαδικασίας του Γιωργή που συνέλαβε την εικόνα της δράσης. Αντί όμως να μετατρέψει το σχεδιασμό σε δράση περιορίζεται στη σιωπή και στην αδράνεια, όπως άλλωστε συμβαίνει και στο τέλος του αφηγήματος. Και στο σημείο αυτό θα μπορούσαμε να πούμε δύο λόγια για το τέλος του διηγήματος με την περίφημη συγγραφική παρέμβαση³⁷.

Ο Παπαδιαμάντης παίζει με την ψευδαίσθηση της πραγματικότητας και προσποιείται πως παρέχει μια λύση στην αφήγησή του σύμφωνα με τις προσδοκίες του αναγνώστη. Μια λύ-

ση δηλαδή που ανταποκρίνεται στην «πραγματική» πορεία των γεγονότων και εδράζεται στη σχέση αίτιο-αποτέλεσμα. Ωστόσο, το τέλος που μας παρουσιάζει συμμορφώνεται με τη λογική της συνοχής κι όχι με τη λογική των γεγονότων. Σύμφωνα με τη λογική της συνοχής «οι χαρακτήρες και οι... πράξεις επιβεβαιώνουν ή συμπληρώνουν ένα συγκεκριμένο σχέδιο σημασιών» (Lodge, 1981, σ. 153). Πράγματι μέσω της οργάνωσης του χρόνου της ιστορίας από την αφηγηματική συχνότητα (επανάληψη) η πορεία της δράσης υπέστη μια τριπλή κατάτμηση. Με αυτόν τον τρόπο παρατείνεται η κάθε στιγμή και αυτή ακριβώς η παράταση μας προετοιμάζει να δεχτούμε ένα τέλος που υιοθετεί την εξωτερική απραξία, άρα ένα τέλος σύμφωνο με τη λογική στάση που διαπνέει το συγκεκριμένο διήγημα ως οργανωμένο σύνολο.

γ) Θαμιστική Αφήγηση – «Χωρίς Στεφάνι» και «Ό Κακόμητς»

Η θαμιστική αφήγηση αποτελεί μια περιληπτική σχηματοποίηση των γεγονότων που επαναλαμβάνονται στην ιστορία. Αυτού του είδους η αφήγηση λειτουργεί κατά κανόνα ως πληροφοριακό πλαίσιο που περιβάλλει τις μοναδικές σκηνές. Εάν σκεφτούμε ότι ειδικά το διήγημα, σύμφωνα με τη γνώμη του Ν. Γ. Πολίτη, περιστρέφεται «εἰς ἔκθεσιν μιᾶς περιπετείας, ἢ εἰς ψυχολογικήν ἀνάλυσιν ἐνός αἰσθήματος, ἢ εἰς περιγραφήν ἐνός χαρακτῆρος»³⁸, τότε θα λέγαμε ότι ο χώρος του διηγήματος είναι ο χώρος της μοναδικής αφήγησης. Σ' αυτή την περίπτωση η θαμιστική αφήγηση περιορίζεται στην προκαταρκτική ή εισαγωγική περίληψη, με το να αφομοιώνει τις διάφορες στιγμές, ή σε άλλα σύντομα πληροφοριακά τμήματα που δρίσκονται διασκορπισμένα στο αφήγημα.

Στον Παπαδιαμάντη αυτά τα τμήματα παίρνουν μεγαλύτερες διαστάσεις από το απλό πληροφοριακό πλαίσιο, χωρίς πάντως να αυτονομούνται εντελώς. Επεκτείνονται όμως αρκετά και συχνά μοιάζουν να σηκώνουν το κύριο βάρος του νοήματος σ'

ένα διήγημα. Αυτό που συνέδαινε συνήθως προμοδοτείται σε δάρος αυτού που συνέδη μια φορά. Η συνήθεια και η επανάληψη των στιγμών υπογραμμίζονται σε σχέση με το μοναδικό γεγονός που τις περισσότερες φορές παρουσιάζεται ως σκηνή. Στην πραγματικότητα μπορεί να έχουμε κάποιο γεγονός που δεν έχει ξανασυμβεί. Εντούτοις, παρά το ότι το γεγονός αυτό είναι ειδικό και συγκεκριμένο μπορεί να μην έχει ιδιαίτερα δραματικό χαρακτήρα. Μπορεί απλώς ν' αποτελεί εξεικόνιση ή επιβεβαίωση αυτού που έχει εκτεθεί στη θαμιστική αφήγηση (π.χ. «*Η Μαυρομαντηλού*» 2, 153-68), ή κλιμάκωση («*Η θητεία τῆς Πενθερᾶς*» 3, 405-16), ή εξαίρεση με κάποιο δραματικό μετασχηματισμό των καταστάσεων («*Ο Καλόγερος*» 2, 315-42). Μετά το μοναδικό γεγονός, που συνήθως δηλώνει και το τέλος του αφηγήματος, η ζωή φαίνεται να συνεχίζει με την ανακύκληση των στιγμών με την οποία άρχισε.

Σε συνδυασμό με την περιγραφική παύση, για την οποία μιλήσαμε και στη Διάρκεια, η θαμιστική αφήγηση στοχεύει στην υπογράμμιση του τυπικού σε σχέση με το μοναδικό μέσω της ανακύκλησης του χρόνου, της αναλογίας μεταξύ των στιγμών και του συνακόλουθου προσδιορισμού των χαρακτήρων σύμφωνα με ένα περιορισμένο ρεπερτόριο δράσης. Αν αυτή την τυπικότητα δεν τη δούμε ως απλό συστατικό της επαρχιακής ζωής, αλλά σ' ένα δεύτερο επίπεδο συμβολισμού ως αντικαθορέftισμα κάποιας βαθύτερης ιδιότητας του ανθρώπου, τότε η θαμιστική αφήγηση μας βοηθά να αναχθούμε από το τυπικό σε κάτι αντιπροσωπευτικότερο και περισσότερο καθολικό.

Ας πάρουμε για παράδειγμα το διήγημα «*Χωρίς Στεφάνι*» (3, 131-37). Στο διήγημα αυτό η μοναδική αφήγηση όχι μόνο δεν κρατά το δάρος του νοήματος, αλλά με τον αναφοριούτω διδακτικό της χαρακτήρα, που δεν ενσωματώνεται φυσιολογικά στο κείμενο, διατηρεί το διήγημα στο επικίνδυνο δριο μεταξύ επιτυχίας και αποτυχίας. Δύσκολα μπορεί να αποκατασταθεί συμβολικά ως διαλεκτική σύνθεση της αμαρτωλής γυναικας και των αθώων βρεφών που μετέχουν ισότιμα στο αναστάσιμο μήνυμα της πασχαλινής Λειτουργίας.

Αντίθετα το νόημα του αφηγήματος δρίσκεται κυρίως στο θαμιστικό τμήμα. Σ' αυτό η εξωτερική διαχρονία αντικαθίσταται από την εσωτερική. Κάθε Μεγάλη Εβδομάδα, κάθε χρόνο, η ηρωίδα επαναλαμβάνει τα έθιμα, χωρίς όμως να μπορεί εξαιτίας της εσωτερικής ενοχής και της κοινωνικής κατάκρισης να γιορτάσει τα Πάθη και την Ανάσταση μαζί με την Κοινότητα. Το Πάθος και η Ανάσταση γιορτάζονται κάθε χρόνο και η δική της επιθυμία και ματαίωση επαναλαμβάνεται κάθε χρόνο. Κατά τη διάρκεια της Εβδομάδας που διώνουμε την πορεία από το Πάθος στην Ανάσταση ζει κι αυτή το δικό της πάθος. Η ανακύκληση του εκκλησιαστικού χρόνου σημαίνει την επανασυνειδητοποίηση της ενοχής της, πράγμα που μέσω της ταπείνωσης και της εγκαρτέρησης συνιστά μετάνοια. Η μετάνοια οδηγεί στην Ανάσταση που σημαίνεται σ' αυτό τον κόσμο ως δυνατότητα παρακολούθησης της Αναστάσιμης Λειτουργίας έστω «κρυφά καί δειλά... μαζί μέ τίς δούλες καί τίς παραμάννες» (3, 137), και στην αιωνιότητα ως επανένωση με το Σώμα όλων εκείνων («άμαρτωλός... ληστής», 3, 132/137) που στις Ακολουθίες της Μεγάλης Εβδομάδας συμβολίζουν τη μετάσταση της αμαρτίας στην αγιότητα με τη μετάνοια.

Υπάρχουν πάντως ορισμένα είδη αφηγημάτων, όπως το λογοτεχνικό πορτρέτο, που λειτουργούν πολύ συχνά μέσω της συσσώρευσης θαμιστικών στοιχείων. «Ο Κακόμητς» (3, 557-564) εντάσσεται, όπως δείχνει και ο τίτλος, στην ομάδα αυτή των πορτρέτων, παρουσιάζει όμως αρκετές ιδιοτυπίες. Ο Κακόμητς δεν παρουσιάζεται μόνο στο ομώνυμο διήγημα. Είναι πρωτεύον, δευτερεύον ή απλώς αναφερόμενο πρόσωπο στα διηγήματα «Άγια καί Πεθαμένα» (3, 125), «Γιά τά Ὀνόματα» (3, 400-403) και «Τά Βενέτικα» (4, 443). Το ομώνυμο διήγημα όμως κατευθύνεται από διαφορετικά καλλιτεχνικά κίνητρα. Έτσι ο ήρωας έχει αποκαθαρθεί από οποιοδήποτε μελανό σημείο κι έχει αποκτήσει τα στοιχεία εκείνα που απαιτούνται από το συγκεκριμένο είδος (genre) στο οποίο υπάγεται το διήγημα, δηλαδή την Αγιολογία. Η διατίστωση αυτή δεν υπο-

νοεί ότι «*Ο Κακόμητς*» υποδάλλει την ιστορική ακρισία ή την εγκωμιαστική υπερβολή. Απλώς τονίζει το ότι ο συγγραφέας κατορθώνει μέσα από διάφορα περιστατικά να υπογραμμίσει το γεγονός της αγιοποίησης.

Ο περιγραφόμενος είναι ένας ασήμαντος (χαμάλης), που η αρετή του δεν εικονίζεται με τη συσσώρευση χαρακτηριστικών ανεκδότων, αλλά με τη λιτή περιγραφή του καθημερινού του προγράμματος. Η αφήγηση αρχίζει με την περιγραφή του χαμάλπαση και ακολουθείται από μια συγκεντρωμένη έκθεση του παρελθόντος που φτάνει ως τη στιγμή που ο Αποστόλης αποφασίζει να γίνει χαμάλης, επειδή «Αὐτό εἶναι τὸ πλέον ἐλεύθερον ἐπάγγελμα» (3, 558). Η έκθεση του παρελθόντος αντιπαραθέτει θεματικά τα «προσόντα» (οικογένεια, γράμματα, ταξίδια) με το χαμαλίκι, και το χαμαλίκι (συνεκδοχή της σκλαβιάς) με την ελευθερία. Η αφήγηση που ακολουθεί λειτουργεί ως απόδειξη της ελευθερίας.

Είναι μια θαμιστική αφήγηση με φανερό καθορισμό³⁹ (determination), αόριστο, αναφορικά με την έναρξή του («μίαν πρωίαν», 3, 558) οριστικό στον προσδιορισμό του τέλους (θάνατος του Κακόμη). Η οριστική της ειδίκευση (definite specification), εξάλλου, παρουσιάζει έναν πολύ αυστηρό νόμο επαναληπτικότητας, είτε απόλυτο (τό πρωΐ/περί τάς δώδεκα τῆς μεσημβρίας/τήν ώραν πού θά ήκουε τήν καμπάνα τοῦ ἐσπερινοῦ/τό βράδυ, κ.λ.), είτε σχετικό («κατά τάς νηστησίμους ήμέρας», 3, 560), στον οποίο οι απροσδιόριστες ειδικεύσεις μοιάζουν να συμμορφώνονται με τις οριστικές. Η ζωή αυτή όπως περιγράφεται (με παρατατικούς πάντα) όχι μόνο δεν έχει ποικιλία, αλλά μπορεί να καταγραφεί με μαθηματική ακρίβεια ως ωρολόγιο πρόγραμμα. Ο χρόνος δηλαδή της ιστορίας δε συλλαμβάνεται πλέον ως ροή, αλλά ως στάση. Και ο αφηγηματικός χρόνος ως σημαίνον δεν αποδίδει το σημαινόμενο ως χρόνο, αλλά ως τόπο. Με άλλα λόγια η αφήγηση δημιουργεί τόπο «εν χρόνω» και φαίνεται ν' αλλάζει σε περιγραφή.

Το «πρόγραμμα» διακόπτεται δύο φορές: μια στο επίπεδο της αφήγησης με τη οητορική αντιπαράθεση του αντίθετου

πορτρέτου, που αποκτά επικίνδυνη αυτονομία και διασπά ενμέρει τη σύνθεση («Ἄς ἐπανέλθωμεν εἰς τὸν Ἀποστόλην» 3, 562), και μια στο επίπεδο της ιστορίας που αναφέρεται ως αναχρονία στην αφήγηση. Πρόκειται για το γάμο και το θάνατο της κόρης της μητριάς του (3, 562-63) που καθορίζει εξωτερικά αυτή την επαναλαμβανόμενη ζωή. Η προσθήκη αυτή πάντως, που δικαιολογείται λογοτεχνικά ως κορύφωση της προσωπικής αρετής του ήρωα, δε φαίνεται να έχει επιπτώσεις και κατά συνέπεια να διαφοροποιεί το πρόγραμμα σε πριν και μετά.

Με λίγα λόγια, το διήγημα εξεικονίζει σ' έναν πολύ περιορισμένο χώρο μια σειρά παρόμοιων πράξεων (το ωρολόγιο πρόγραμμα) που εκτείνεται έτσι για αρκετά χρόνια (ολόκληρη η ζωή του ήρωα). Η ζωή μας μεταδίδεται μόνον ως εσωτερική διαδοχή πράξεων που μοιάζουν να μην επιτρέπουν στον εξωτερικό χρόνο να παρέμβει. Το πρόγραμμα δηλαδή παραμένει κάθε μέρα το ίδιο, ενώ οι μέρες και τα χρόνια περνούν. Απ' αυτή την προσπτική η έλλειψη ακόμη και της μικρότερης χρονολογικής ένδειξης ή της τοποθέτησης του Κακόμη σε συγκεκριμένο ιστορικό περιβάλλον είναι χαρακτηριστική. (Δεν υπάρχει ούτε χρονολογία ούτε κάποιο ειδικό όνομα, που να μας παραπέμπει σε συγκεκριμένο μέρος)⁴⁰.

Αντίθετα, οι μέρες, οι μήνες δομημένα κυκλικά και μάλιστα με βάση την κυκλική δόμηση του λειτουργικού χρόνου μνημονεύονται με αρκετή λεπτομέρεια⁴¹.

Μπορεί επομένως να πει ότι με Ορθόδοξους όρους ο Κακόμης ζει μια κυκλική ζωή, ως χαμάλης, την ωποία όμως υπερβαίνει – κι αυτό είναι ελευθερία –, επειδή την εγκεντρούζει στο λειτουργικό πρότυπο. Έτσι ο χρόνος του Κακόμη (που δε διαφέρει από το χρόνο των μοναχών) υπερβαίνει την εξωτερική χρονικότητα μέσω της εσωτερικής του διάρθρωσης. Κοντολογίς η ζωή του Κακόμη δεν είναι μια σειρά γεγονότων συνδεδεμένων μεταξύ τους με κάποια αιτιώδη σχέση, αλλά μια διαδοχή καταστάσεων που αντικαθιστούν ατέλειωτα η μια την άλλη, χωρίς η μεταξύ τους επικοινωνία να είναι πάντα δυνα-

τή. Μ' αυτόν τον τρόπο ο χρόνος τρέπεται σε χώρο και η χρονικότητα σε αιωνιότητα.

Οποτεδήποτε ο εξωτερικός μετρητός χρόνος (π.χ. ο γάμος και ο θάνατος της αδελφής του) έρχεται σ' επαφή με τη διαδοχικότητα του εσωτερικού προγράμματος, η μοναδικότητα δε διαφοροποιεί την ποιότητα της επανάληψης. Απλώς προσθέτει στο πρόγραμμα μια ακόμα πράξη. Ακόμα και ο δικός του ο θάνατος («ἀρρώστησε βαριά καὶ ἀπέθανε», 3, 563), που προμνημονεύεται στο κείμενο (3, 560), δεν αποκτά ιδιαίτερη τραγικότητα, αλλά έρχεται «φυσιολογικά» ως το τέλος του προγράμματος.

Η μοναδική αφήγηση, με την οποία το διήγημα φτάνει στο τέλος του, αποτελεί την καθιέρωση του Κακόμη, δηλαδή την προέκτασή του στον αιώνιο χρόνο. Το θαύμα με την παρουσία μαρτύρων (αντικατάσταση του παρατατικού με αόριστο) αποτελεί συμμόρφωση στο γενικό τύπο του είδους.

Από τα παραπάνω μπορούμε να συμπεράνουμε ότι η χρήση της θαμιστικής αφήγησης μας απομακρύνει από την ιδέα της γραμμικότητας – που σχετίζεται με την ιστορία – και τονίζει την επαναληπτικότητα των στιγμών που αντιστοιχεί μ' ένα είδος πνευματικότητας στον Παπαδιαμάντη.

(V) Συμπεράσματα

Εξετάσαμε τις σχέσεις ιστορίας και αφήγησης ως προς τη σειρά, τη διάρκεια και τη συχνότητα σε μερικά διηγήματα του Παπαδιαμάντη. Μπορούμε να συναγάγουμε ορισμένα συμπεράσματα: οι μεταβολές στη σειρά, οι αυξομειώσεις στη διάρκεια και οι σχέσεις επανάληψης στη συχνότητα λειτουργούν με διάφορους τρόπους που συνεπάγονται διαφορές στην ερμηνεία των γεγονότων. Η παραποθέτηση των γεγονότων στην αφήγηση μπορεί να καθοδηγεί και να ελέγχει την κατανόηση του αναγνώστη με το να προκαλεί και να διαψεύδει υποθέσεις μέσω μιας συνεχούς ανασημασιοδότησης των γεγονότων.

Έτσι δημιουργεί ένα νέο είδος περιπέτειας στο επίπεδο της ανάγνωσης παρόμοιο με τις περιπέτειες των χαρακτήρων στο επίπεδο της ιστορίας. Επιπρόσθετα, η αφηγηματική σειρά μπορεί να φωτίσει ορισμένα γεγονότα που σχετίζονται μεταξύ τους χρονολογικά, αλλά και αντιθετικά ή αναλογικά. Με την εκμετάλλευση της γραμμικότητας του κειμένου είναι δυνατό να εφοδιάζεται ο αναγνώστης βαθμαία και διαδοχικά με πληροφορίες που συμβάλλουν στο σωστότερο και σφαιρικότερο χαρακτηρισμό του ήρωα.

Οι αυξομειώσεις στη διάρκεια συνήθως λειτουργούν ως δείκτες σημασίας και κυρίως υπογραμμίζουν το θέμα του διηγήματος. Και επειδή το παπαδιαμαντικό διήγημα στρέφεται προς την περιγραφή ενός επαρχιακού σκηνικού, ο συγγραφέας κάνει πληθωρική χρήση της παύσης, είτε με τη μορφή σχολίου, είτε, το συνηθέστερο, με τη μορφή περιγραφής. Ο αναγνώστης προσλαμβάνει το κείμενο ως αργό ξεδιπλωμα μιας εικόνας στην οποία διαδραματίζονται τα γεγονότα. Η περιγραφική παύση (που έχει συχνά μια δική της χρονικότητα) δε λειτουργεί ως απλό σκηνικό και γίνεται κύριος φορέας του νοήματος του διηγήματος. Η δράση συνδέεται με την περιγραφή συχνότερα για την ανάδειξη του θέματος και σπανιότερα για την προαγωγή της πλοκής.

Όσον αφορά, τέλος, τις διάφορες μορφές επανάληψης μεταξύ των γεγονότων της ιστορίας και της αφήγησης, θα μπορούσε να ισχυριστεί κανείς ότι συχνά συντελούν στην ακύρωση της δράσης. Αυτή η ακύρωση όμως υπογραμμίζει το θέμα του διηγήματος και συμβάλλει στη δημιουργία βάθους στο χαρακτήρα ενός ήρωα, που σε πρώτη ματιά μοιάζει επίπεδος. Η φαινομενική δηλαδή αναστολή στην προώθηση της ιστορίας που καλλιεργείται, είτε από την επανάληψη των ίδιων μοτίβων είτε μέσω της χρήσης του θαμισμού, συναιρεί τη μοναδικότητα των στιγμών. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα μια μορφή αναστολής του εξωτερικού χρόνου ή μια μορφή συγκάλυψης του περάσματός του, που αντισταθμίζεται από μια εσωτερική διαχρονία ή από μια μορφή εσωτερικής προόδου του ήρωα

μέσω του μαρτυρίου και της συνειδητοποίησης.

Μπορούμε κατά συνέπεια να υποστηρίξουμε ότι η σχέση σειράς, διάρκειας και συχνότητας μεταξύ ιστορίας και αφήγησης δεν αποσκοπεί στη μιμητική αναπαράσταση της ιστορίας. Αντίθετα, προβάλλει πάντα ένα νόημα, μια αλήθεια που εκφράζει το γενικό μέσα από το ειδικό. Η μελέτη της οργάνωσης του χρόνου της ιστορίας από την αφήγηση μας οδηγεί να συλλάβουμε μέσω των θεμάτων, ή της προτίμησης ορισμένων όψεων της διάρκειας και της συχνότητας, και κάποιες γενικότερες ιδέες χρόνου που καλλιεργούνται και προβάλλονται από τον Παπαδιαμάντη.

Η έννοια της κυκλικής φύσης του χρόνου, που αποκαλείται συνήθως φολκλορικός-ποιμενικός χρόνος, αναφέρεται στο μπόλιασμα της ζωής και των γεγονότων της σ' έναν ειδικό χώρο. Αυτή η έννοια που κάνει όλα τα χρονικά όρια μεταξύ κάθε ατομικής ζωής και μεταξύ των ποικίλων φάσεων μιας και της αυτής ζωής δυσδιάκριτα, είναι πραγματικά κυρίαρχη στο παπαδιαμαντικό έργο. Επιπρόσθετα, ανταποκρίνεται μερικώς στις προδιαγραφές της ηθογραφίας, η οποία με το να περιγράφει τα ήθη και τα έθιμα ενός ειδυλλιακού αγροτικού χώρου αποσκοπεί στο να υπογραμμίσει τις αναλλοίωτες παραδόσεις και να υποδηλώσει έτσι την ενότητα και συνέχεια του ελληνισμού στο χρόνο.

Αυτή, εντούτοις, η έννοια της χρονικής κυκλικότητας δεν υποδηλώνει ότι τα διηγήματα του Παπαδιαμάντη πρέπει να θεωρούνται ως «ειδυλλιακές ρετουσαρισμένες φωτογραφίες». Η ζωή του χωριού, όπως περιγράφεται στο έργο του, δεν είναι ειδυλλιακή. Οι δυσκολίες είναι έκδηλες και η φθορά από μια μονοτονία χωρίς όρια εξαφανίζει τον άνθρωπο ως άτομο. Δυο λύσεις προσφέρονται στην περίπτωση αυτή: η πρώτη, μια δυναμική, που εκδηλώνεται ως επανάσταση, σπάσιμο της μονοτονίας και της κυκλικότητας, και αγώνας για τη συμπόρευση με τον ευθύγραμμο χρόνο στο μέλλον. Η δεύτερη – χριστιανική και φαινομενικά καθόλου δυναμική – είναι αυτή με την οποία συντάσσεται ο Παπαδιαμάντης: η αποδοχή της επανά-

ληψής ως εγκαρτέρησης και η προσπάθεια εγκεντρισμού της φθαρτικής καθημερινότητας στην κυκλικότητα του λειτουργικού χρόνου. Ο χρόνος παύει να υφίσταται ως παρελθόν, παρόν και μέλλον και μετουσιώνεται σ' ένα μυστικό βίωμα στο οποίο συμπυκνώνονται τα παρελθόντα, τα μέλλοντα κι αυτά τα έσχατα.

Η επιλογή μεταξύ αυτών των δυο λύσεων, που δραματοποιήθηκε στα διηγήματα που εξετάσαμε, είναι η επιλογή μεταξύ δυο θεωρήσεων του χρόνου.

Σημειώσεις

1. Πβ. Fr. Rossum-Guyon, 1970, σ. 221.
2. Πρώτοι οι Ρώσοι φορμαλιστές διέκριναν μεταξύ fabula (ιστορίας), του ακατέργαστου υλικού ενός κειμένου, των βασικών χρονοαιτιολογικών σχέσεων, και σjužet (πλοκής), δηλαδή του τρόπου με τον οποίο το υλικό αυτό διευθετείται και παρουσιάζεται στο κείμενο. Στη συνέχεια θα προσπαθήσουμε να αποφύγουμε τη χρήση του όρου «πλοκή» λόγω της ακαθόριστης θέσης την οποία κατέχει σήμερα ανάμεσα στην ιστορία και στο αφηγηματικό κείμενο. Πάντως, σε περίπτωση που τον χρησιμοποιήσουμε θα σημαίνει τον τύπο της ιστορίας που δίνει έμφαση στην αιτιότητα.
3. Αναλυτικός πίνακας των υποδιαιρέσεων υπάρχει στο Επίμετρο I.
4. Δεν πρέπει πάντως να περάσει απαρατήρητο ότι μερικές φορές ο Παπαδιαμάντης επεκτείνει το εκθετικό υλικό. Έτσι, η πληροφορία της έκθεσης του παρελθόντος χάνει το μεσολαβητικό της χαρακτήρα και το υλικό δεν ενσωματώνεται λειτουργικά στο σύνολο, αλλά υπογραμμίζεται ως πληροφορία καθεαυτήν (πβ. π.χ. «Ο Πανδρολόγος» 3, 373-382). Εάν το υλικό αυτό δεν μπορεί να «καιτολογηθεί» με κανέναν άλλον τρόπον, τότε τείνουμε να το θεωρήσουμε «ανάμνηση» του αφηγητή.
5. Ο όρος είναι μάλλον απικής, δεδομένου ότι χρησιμοποιείται με διαφορετικό περιεχόμενο και στο κεφάλαιο για τα Αφηγηματικά Επίπεδα (1980, σ. 228). Εξάλλου στο κεφάλαιο περὶ Χρόνου προσδιορίζεται κυκλικά, πράγμα που μερικές φορές προκαλεί δυσχέρειες. Για μια αρνητική κριτική του όρου και του αμφίβολου περιεχομένου του, πβ. C.J. van Rees, 1981, σ. 75-77. Απάντηση βρίσκει κανείς στον Genette, 1983, σ. 19-20.
6. Η χρονολογική εξάρθρωση της αφήγησης παρατηρήθηκε και σχολιάστηκε από τον Ράμφο (1976, σ. 104-105).
7. Πβ. σχετικά Barthes, 1977, σ. 94.
8. Υπάρχουν ορισμένες καλές σκέψεις του Merlier γι' αυτό το θέμα (1934, σ.

γιο και τη γενέτη της υπόλοιπής της ακούσει την ακύρωσην του κακού. Η πιστοποίηση της λογικότητας της ανάθεσής στην ουδέτερη ανατομή πρέπει να γίνεται μετά την επαρκή απόδειξη της ανάθεσής στην ανατομή της απόδειξης.

9. Μπορείτε να ανατομήσετε την απόδειξη της ανάθεσής στην ανατομή της απόδειξης; Το πρώτο σημάδι που διαπιστώνεται είναι η ανατομή της απόδειξης στην ανατομή της απόδειξης. Το δεύτερο σημάδι που διαπιστώνεται είναι η ανατομή της απόδειξης στην ανατομή της απόδειξης. Το τρίτο σημάδι που διαπιστώνεται είναι η ανατομή της απόδειξης στην ανατομή της απόδειξης.

10. Απότιστε τον κόπτοντα απόδειξη της ανάθεσής στην ανατομή της απόδειξης; Το πρώτο σημάδι που διαπιστώνεται είναι η ανατομή της απόδειξης στην ανατομή της απόδειξης. Το δεύτερο σημάδι που διαπιστώνεται είναι η ανατομή της απόδειξης στην ανατομή της απόδειξης. Το τρίτο σημάδι που διαπιστώνεται είναι η ανατομή της απόδειξης στην ανατομή της απόδειξης.

11. Απότιστε την απόδειξη της ανάθεσής στην ανατομή της απόδειξης; Το πρώτο σημάδι που διαπιστώνεται είναι η ανατομή της απόδειξης στην ανατομή της απόδειξης. Το δεύτερο σημάδι που διαπιστώνεται είναι η ανατομή της απόδειξης στην ανατομή της απόδειξης. Το τρίτο σημάδι που διαπιστώνεται είναι η ανατομή της απόδειξης στην ανατομή της απόδειξης.

12. Είναι το απότιστο της απόδειξης στην ανατομή της απόδειξης; Το πρώτο σημάδι που διαπιστώνεται είναι η ανατομή της απόδειξης στην ανατομή της απόδειξης. Το δεύτερο σημάδι που διαπιστώνεται είναι η ανατομή της απόδειξης στην ανατομή της απόδειξης. Το τρίτο σημάδι που διαπιστώνεται είναι η ανατομή της απόδειξης στην ανατομή της απόδειξης.

13. Μπορείτε να αποδείξετε την απόδειξη της ανάθεσής στην ανατομή της απόδειξης; Το πρώτο σημάδι που διαπιστώνεται είναι η ανατομή της απόδειξης στην ανατομή της απόδειξης. Το δεύτερο σημάδι που διαπιστώνεται είναι η ανατομή της απόδειξης στην ανατομή της απόδειξης. Το τρίτο σημάδι που διαπιστώνεται είναι η ανατομή της απόδειξης στην ανατομή της απόδειξης.

14. Αναρριχήστε την απόδειξη της ανάθεσής στην ανατομή της απόδειξης; Το πρώτο σημάδι που διαπιστώνεται είναι η ανατομή της απόδειξης στην ανατομή της απόδειξης. Το δεύτερο σημάδι που διαπιστώνεται είναι η ανατομή της απόδειξης στην ανατομή της απόδειξης. Το τρίτο σημάδι που διαπιστώνεται είναι η ανατομή της απόδειξης στην ανατομή της απόδειξης.

15. Απέλεγετε την απόδειξη της ανάθεσής στην ανατομή της απόδειξης; Το πρώτο σημάδι που διαπιστώνεται είναι η ανατομή της απόδειξης στην ανατομή της απόδειξης. Το δεύτερο σημάδι που διαπιστώνεται είναι η ανατομή της απόδειξης στην ανατομή της απόδειξης. Το τρίτο σημάδι που διαπιστώνεται είναι η ανατομή της απόδειξης στην ανατομή της απόδειξης.

51-52, και 1941, σ. 50), μολονότι νομίζω πως στο τέλος παρανοεί τη σημασία των λόγων του Ιωακείμ.

9. Μπορεί κανείς να παρατηρήσει μια ακουστική συγγένεια στο φωνητικό επίπεδο. Από θεολογική άποψη υπάρχει συγγένεια και στο σημασιολογικό επίπεδο.

10. Αξίζει τον κόπο ν' αναφέρουμε ότι ο Culler ορίζει την πλοκή ως «χρονική προέκταση θεματικών δομών» (1975, σ. 224).

11. Δίνουμε μια επιλεκτική βιβλιογραφία, όπου φαίνονται οι διάφορες κριτικές προσεγγίσεις στη «Φόνισσα»: Νιοβάνας, 1908, σ. 807-808, Κ. Χατζόπουλος, 1913, σ. 33-34, Μιχαλόπουλος, 1933, σ. 15-19, Χαριτάκης, 1941, σ. 47-49, Πρωτοπαπά, 1952, σ. 747-750, Σαχίνης, 1958, σ. 21-23, Χαλβατζάκης, 1960, σ. 64-69, Μπασιάς, 1974, σ. 149-163, Τωμαδάκης, 1973, σ. 207, Ράμφος, 1976, σ. 76-96, Saunier, 1976, σ. 38-39, Σταφυλάς, 1980, σ. 24-49, Καλταμπάνος, 1983.

12. Σε παρόμοια περίπτωση η Rossum-Guyon μιλά για συμβολοποίηση ή καθρέφτισμα του περιεχομένου στην εξωτερική μορφή (πδ. 1970, σ. 234).

13. Μπορούμε προκαταρκτικά να πούμε ότι άχρονος θεωρείται και ο χρόνος των μοναχών. Μόνο που στην περίπτωση αυτή το άχρονο δεν είναι η φορερή στιγμή της ακινησίας, αλλά «η στιγμή που περιλαμβάνει μέσα της όλο το παρελθόν και γίνεται ένα πανταχού παρόν περιεκτικό Τώρα» (Mendilow, 1952, σ. 137).

14. Αναδρομικά μπορεί να θεωρηθεί ως προσήμανση και ο παραλληλισμός μεταξύ των ασχολιών ενός άντρα του χωριού και της Φραγκογιαννούς: «...δπως ένας μπακάλης κωμοπόλεως είναι συγχρόνως και έμπορος ψιλικών, και φρυμοκοπάλης, άλλα και τοκογλύφος, ούτω καί μία καλή ύφαντρια, δποιά ήτο ή Φραγκογιαννού, ούδεν έκώλυνε νά κάμνη συγχρόνως και τήν μαμμήν ή τήν ψευδογιάτρισσαν, και άλλα έπαγγέλματα δικόμη νά ξεασκή...» (3, 431-32). Τα «άλλα έπαγγέλματα», που αντιστοιχούν με την τοκογλυφία, μένουν προσωρινά απροσδιόριστα.

15. Αξίζει τον κόπο να προσέξουμε ότι οι αναμνήσεις της Φραγκογιαννούς αρχίζουν με την καταδίωξη της μάνας της από τους Κλέφτες. Η μάνα της χαρακτηρίζεται «κακή/βλάσφημος/στρίγλα/φθονερά/ίδιοτελής/είδρων» (3, 418/424/430-31), ασκούσε «τυραννικήν επιτήρησην επί τῆς κόρης» (3,424), για να μην αναγκαστεί να δώσει μεγαλύτερη πρόκα, και έκλεβε τον άντρα της. Η Φραγκογιαννού «χάρις εις τήν φύσιν κ' εἰς τά μαθήματα τῆς μητρός της, τά έκούσια καί τά άκούσια» (3,424), κληρονόμησε αρκετά από τα χαρακτηριστικά της. Τα σημεία στα οποία δεν μπόρεσε να φτάσει τη μητέρα της χαρακτηρίζονται ως «δουλεία» στα παιδιά της (πδ. 3, 444-445). Η αναλογία Φραγκογιαννούς-μάνας της ανακαλείται έμμεσα στην αφήγηση μόνον κατά την καταδίωξη της Φραγκογιαννούς και πάντως επισκιάζεται και ποσοτικά και ποιοτικά από τη διαρκέστερη αναλογία μεταξύ Φραγκογιαννούς και Μούρου. Θα μπορούσε να ισχυριστεί κανείς ότι ο συσχετισμός της Φραγκογιαννούς με το γιο και τη μητέρα της υπογραμμίζει την κληρονομική διαδοχή του κακού. Ή

φύση όμως και η χρονολογική σειρά των εγκλημάτων της Φραγκογιαννούς και του Μούδου, καθώς και η αφηγηματική υπογράμμιση της αναλογίας μεταξύ μάνας και γιού μπορεί να θεωρηθεί ως θέση, αλλά και ως υπονόμευση της χρονολογικής σειράς πάνω στην οποία στηρίχτηκε η θεωρία της κληρονομικότητας, μια θεωρία που άσκησε μεγάλη επίδραση στη νατουραλιστική πεζογραφία (π. ρ.χ. Furst – Skrine, 1971, σ. 17).

16. Κατά την εννοιολογική προοπτική «δεν υπάρχει αναφορά στη φυσική θέση του ήρωα στον πραγματικό κόσμο, αλλά στη στάση του... στον τρόπο του σκέπτεσθαι και στο πώς τα γεγονότα και οι εντυπώσεις διηθούνται στο μυαλό του» (Chatman, 1978, σ. 152).

17. Επιπρόσθετα φέρνει το μοτίβο της ίασης κοντά στο μοτίβο του φόνου δείχνοντας ότι αυτή η τακτική είχε αρχίσει και πριν από το αφηγηματικό παρόν.

18. Το πλαίσιο των ονείρων μένει πάντοτε το ίδιο και δημιουργεί με την επανάληψη των αντιδράσεων (προσευχή/φόβος) κάποια εντύπωση στασιμότητας παρόμοια με αυτή που δημιουργήθηκε μεταξύ των αναλήψεων και της πρώτης αφήγησης στην πρώτη ενότητα.

19. Οι μητέρες των παιδιών που σκοτώνει η Φραγκογιαννού δεν παίζουν κανένα ρόλο εξαιτίας της αρρώστιας ή της αδυναμίας τους (π.β. 3,505).

20. «Η στάση του συγγραφέα προς τον ήρωα του φαίνεται αρχικά από τον τρόπο με τον οποίο ονομάζει τον ήρωα..., και οι αλλαγές στον ήρωα ορίζονται από τις αλλαγές του τρόπου με τον οποίο τον ονομάζει ο συγγραφέας» (Uspensky, 1973, σ. 22). Για την ονομασία κάποιου χαρακτήρα σ' έναν απατηλό τύπο αφηγήματος, π.β. Hamon, 1982, σ. 178, σημ. 42.

21. Σημείωσε ότι στη συλλογιστική πορεία της Φραγκογιαννούς, πριν από το πρώτο της έγκλημα, όλες οι σοδαρές αρρώστιες λογίζονται ως «θωπεύματα και πλήγματα τῶν πτερῶν τῶν μικρῶν Ἀγγέλων» (3,446). Δεν είναι δύσκολο να συμπεράνει κανείς την εξίσωση της πράξης της Φραγκογιαννούς με θεϊκό έργο.

22. Είναι κοινή πεποίθηση πως το τέλος της «Φόνισσας» είναι αμφίσημο. Ο Θάνατος της ηρωίδας δείχνει αυτό που ονομάζουμε ανοιχτό τέλος, δηλαδή ένα τέλος χωρίς κάτι το οριστικό.

23. Χαρακτηριστική της αμηχανίας των αναγνωστών μπροστά στο τέλος είναι η αντίδραση του Μελά. «Αύτό δέν είναι τέλος τραγωδίας. Είναι ένα ευφυολόγημα» (1954, σ. 8). Ο Vitti εξάλλου (1978, σ. 266), ξεκινώντας από άλλη θεωρητική σκοπιά, μεταθέτει την αμηχανία του αναγνώστη στο συγγραφέα. Η γνώμη του πάντως ότι η απόφαση της ηρωίδας είναι η επισφράγιση της διανοητικής της σύγχυσης δε νομίζω πως επαληθεύεται από το κείμενο. Το συμπέρασμα του Θέμελη (1961, σ. 34) είναι πλησιέστερο στα γεγονότα.

24. Παίρνοντας τη μνήμη και τη νοσταλγία ως βάση ο Λ. Πολίτης (1979, σ. 242) προσπαθεί να «αιτιολογήσει» την ύπαρξη χαλαρού σχεδίου στα διηγήματα του Παπαδιαμάντη.

25. Μολονότι ο τόπος της αφηγηματικής πράξης δηλώνεται σπάνια, στην

περίπτωσή μας συμπεριφέρανομε πως δεν είναι ο χώρος της ιστορίας· γι' αυτό και το αίσθημα της νοσταλγίας στην αρχή του διηγήματος.

26. Πβ. σχετικά και την ανάγνωση του Μαλεβίτση, 1981, σ. 71-87.

27. Πβ. «ἀτελές σχέδιον» (Ξενόπουλος, 1971, σ. 133), «ἀχαμνή ὑπόθεση» (Βουτερίδης, 1911) ή όπως το διατυπώνει ο Παναγιωτόπουλος (1951, σ. 289) ανακεφαλαιώνοντας ανάλογα στοιχεία παρόμοιων κριτικών «ἀναιμική στοιχείωση τοῦ μύθου».

28. Ο Καμπερίδης (1981, σ. 216-217) δρίσκει ότι το πέρασμα του δερβίση από την Αθήνα συνδέεται με ιστορική πραγματικότητα της εποχής εκείνης.

29. Μια άλλη ιμπρεσιονιστική και επικίνδυνη διαίρεση θα μπορούσε να γίνει με βάση την επανάληψη των εξωτικών τουρκικών φράσεων «Μπού ντουνιά τσάρκ φιλέκ». «Ασκ δλούν τσιβιρινέκ». Η επανάληψή τους αποτελεί leit-motiv. Οι φράσεις αυτές ως σημαινόμενα αναφέρονται στο θέμα του άστατου των ανθρωπίνων πραγμάτων.

30. Πβ. σχετικά Ν. Φωκάς, 1981, σ. 183-184.

31. Βλέπε επίσης και την ανάγνωση της Κ. Χιωτέλλη, 1981, σ. 359-67.

32. Η διάρκεια δεν είναι θέμα μόνον προσωπικών επιλογών. Έχει παρατηρηθεί πως η κλασική αφήγηση ευνοεί την εναλλαγή ανάμεσα στη σκηνή και στην περιληψη, αντίθετα με τη μοντέρνα που συνήθως παραθέτει μια σειρά σκηνών που διακόπτονται από ελλείψεις (Chatman, 1978, σ. 75). Εξάλλου οι ρυθμοί επιβράδυνσης δεν παρουσιάζονται πλέον αυτόνομα, αλλά ενσωματώνονται. Αυτό προϋποθέτει βέβαια και μια μετάβαση από τη μηδενική στην εσωτερική εστίαση.

33. Πβ. για παραδειγματική τη γνώμη του Ξενόπουλου (1971, σ. 134): «'Άλλα διά νά φθάσῃ [δ ἀναγνώστης] εἰς τό τέλος τῆς συνθέσεως, τῆς δοίας τόσον δλίγον ἐλκυστικάί είναι αἱ περισσότεραι λεπτομέρειαι καὶ τόσον δλίγον μεθοδικόν τὸ σχέδιον, πρέπει νά είναι ὡπλισμένος μὲν ὑπομονήν καὶ πρὸ πάντων μὲ τήν ίδεαν δτὶ διειδάζει Παπαδιαμάντην». Υποπτεύομα πως η γνώμη του Ξενόπουλου αφορά την ψυχολογική παρά την αφηγηματική διάρκεια. Στην πρώτη η επιβράδυνση είναι αποτέλεσμα «τῆς ασυνέχειας, τῆς διαφρονής αλλαγῆς της χρονικής ακολουθίας και της ἐλλειψής σκοπού [που] επιβράδυνουν το ρυθμό, επειδή συχνά εμποδίζουν τον αναγνώστη να συνεχίσει» (Mendilow, 1952, σ. 125).

34. Πβ. ενδεικτικά τη γνώμη του Βουτερίδη (6-1-1911).

35. Πρόκειται για κατά λέξη σχεδόν μετάφραση της διατύπωσης του Genette (1980, σ. 114-115).

36. Ο συνδυασμός αυτός διευκολύνεται και από την υιοθέτηση δυο ειδών προσπτικής και φωνής στο κείμενο. Συγκεκριμένα ο αφηγητής αντιμετωπίζει εξωτερικά ή μέσω του Γιωργή όλα τ' άλλα πρόσωπα, εκτός από τον ίδιο τον πρωταγωνιστή. Το παρόν, εξάλλου, των ηρώων συνήθως είναι παρελθόν για τον αφηγητή· όχι όμως και του Γιωργή που συμφύρεται σε μια ιδιότυπη σχέση με το παρόν του αφηγητή, όπως θα δούμε εκτενέστερα στο κεφάλαιο για το Λόγο.

37. Πβ. σχετικά Τριανταφυλλόπουλος, 1978, σ. 88-93 και Οικονόμου, 1979, σ. 80-82.

38. Το παρόμοιο στον Μουλλά, 1980, σ. μεζ'. Η διατύπωση του Ν.Γ. Πολίτη δε μου φαίνεται πολύ μακριά από τους στοχασμούς του Roe για το διήγημα (πβ. Reid, 1977, σ. 54-65).

39. Για την έννοια του όρου αυτού και δσων ακολουθούν πβ. Επίμετρο II.

40. Τα τοπωνύμια «Πάνω Μαχαλάς, Άλώνια, Γελαδάδικα», ακριβώς επειδή είναι πολύ συνηθισμένα, προσδιορίζουν γενικά τοποθεσίες, όχι κάποια συγκεκριμένη τοποθεσία.

41. Θα μπορούσε να ισχυριστεί κανείς ότι η προτίμηση του Παπαδιαμάντη στις ημερομηνίες και όχι στις χρονολογίες δεν πρέπει ν' αποδοθεί «στη λατρεία του συγκεκριμένου», αλλά στην ανακύκληση του ημερολογιακού χρόνου, ειδικά όταν συνδέεται με γιορτές, αντίθετα με την προς τα εμπρός πορεία των χρονολογιών.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

(I) Εισαγωγή

Στο περίφημο απόσπασμα από τον «Λαμπριάτικο Ψάλτη» διαβάζουμε την πασίγνωστη πλέον φράση:

Τό έπ' ἐμοὶ, ἐνόσῳ ζῷ καὶ ἀναπνέω καὶ σωφρονῶ, δέν θά παύσω πάντοτε, ἵδιως δέ κατά τάς πανεκλάμπρους ταύτας ἡμέρας, νά ὑμνῶ μετά λατρείας τόν Χριστόν μου, νά περιγράφω μετ' ἔρωτος τήν φύσιν καὶ νά ζωγραφῶ μετά στοργῆς τά γνήσια ἑλληνικά ἥθη...

(2, 517)

Μπορούμε να συνδέσουμε την ύμνηση του Χριστού με την ιστορία που διαλέγει για ν' αφηγηθεί ο Παπαδιαμάντης, σύμφωνα με τη δήλωσή του:

’Αλλά τά πλεῖστα τῶν ὑπ’ ἐμοῦ γραφέντων ἑορτασίμων διηγημάτων ἔχουσιν, ἃς μοῦ ἐπιτραπῇ δὲ λατινικός δρος, a priori τήν ὑπόθεσιν, εἰναι δηλαδή μᾶλλον θρησκευτικά.

(2, 515)

Στην περίπτωση αυτή η περιγραφή της φύσης και η ζωγράφηση των ηθών και εθίμων παρουσιάζονται ως δύο ποσοτικά κυρίαρχες προθέσεις του συγγραφέα. Το έργο του δίκαια θα μπορούσε να θεωρηθεί περιγραφικό.

Η παπαδιαμαντική περιγραφή έχει από νωρίς επισύρει την προσοχή των μελετητών. Οι κρίσεις τους θα μπορούσαν να

διακριθούν σε τρεις κατηγορίες με βάση την προοπτική με την οποία εξετάζεται η περιγραφή, χωρίς αυτό να σημαίνει πως είναι αδύνατη η αλληλοεπικάλυψη των κατηγοριών. Ειδικότερα από την άποψη της βιογραφικής-ψυχολογικής κριτικής η περιγραφή στον Παπαδιαμάντη έχει θεωρηθεί ως ένδειξη της γνώσης του συγγραφέα και της νοσταλγικής του αγάπης για τον τόπο του, ως παγανιστική εξωτερίκευση ενός κατά τ' άλλα θρησκευόμενου ανθρώπου (Ζερβός, 1912, σ. ιε΄-ις΄ και Χάρος, 1941, σ. 194), αλλά και ως φυσιολατρία φωτισμένη από τη θρησκευτική πίστη (Γλέζος, 1981, σ. 29). Από την άποψη της φιλοσοφικής κριτικής, δηλαδή αυτής που εξετάζει το έργο σε σχέση με την ιδεολογία του συγγραφέα, η περιγραφή στοχεύει στην ανάδειξη της φύσης ως χώρου του αισθητικά ωραιού, αλλά και του «αρχαίου κάλλους» (Πλησής, 1981, σ. 150). Γι' αυτό και η σχέση του ανθρώπου με τη φύση ορίζει το σημείο εισαγωγής στο κάλλος. Από την προοπτική της εσωτερικής κριτικής και σε σχέση με την τεχνική της η παπαδιαμαντική περιγραφή έχει χαρακτηριστεί ως «ρεαλιστική» (Πλησής, 1981, σ. 149), αλλά και ως «ομηρική» (Πλάκας, 1981, σ. 195-96)· ως περιέχουσα ομηρικούς εκφραστικούς τρόπους «Ομηρική» (Βαλέτας, 6, 574), αλλά και ως διαπνεόμενη από λυρική διάθεση (Δημαράς, 1972, σ. 382-83). Σ' αυτή την τελευταία ομάδα εντάσσονται και οι κρίσεις που αφορούν ενσυνείδητα ή ανεπίγνωστα στην αναγνώριση της περιγραφής ως γλωσσικής ενότητας.

Έτσι η γνώμη του Καρκαδίτσα «„Ωμορφη είνε ή Σκιάθος τοῦ θεοῦ· μά ή Σκιάθος τοῦ Παπαδιαμάντη μοῦ φαίνεται ώμορφάτερη!» (1911, σ. 335) εκθέτει με λογοτεχνικό τρόπο τη διαφορά ανάμεσα στη φύση και στην περιγραφή της. Ο χώρος αποτελείται από αντικείμενα, ενώ ο λογοτεχνικός χώρος (το κείμενο) αποτελείται από λέξεις που αναφέρονται σε αντικείμενα ή τόπους (Σκιάθος), αλλά και σε άλλα κείμενα (‘Ομηρος) ή σε γενικότερους «τόπους» της περιγραφής. Η Σκιάθος του Παπαδιαμάντη, που αποδίδει μέσω άλλου κώδικα τη Σκιάθο του Θεού, είναι ένα γλωσσικό παράδειγμα που δημιουργείται

κάθε φορά με βάση κάποιο συγκεκριμένο διαθέσιμο λεξιλόγιο. Αυτό το λεξιλόγιο αφ' ετέρου πρέπει να ενταχτεί στο γλωσσικό σύνταγμα, δηλαδή στην αφήγηση ως όλο.

Το πραγματικό τοπίο με τις «ρεματιές, άνηφοράκια, γεφυράκια, δρυσούλες, έξωκλησάκια», για να συνεχίσουμε με τον Καρκαβίτσα, υπάρχει. Μπορεί κανείς να το επισκεφτεί, να το φωτογραφίσει, να το χαρτογραφήσει.¹ Αυτό το πραγματικό τοπίο είναι η σταθερή βάση που δίνει στην περιγραφή την αληθοφάνειά της. Αυτό το πραγματικό τοπίο όμως, μετασχηματίζεται σε κάθε διήγημα σε χώρα του μυαλού ή σε χώρο της λογοτεχνίας, σ' έναν εσωτερικό χώρο ή σ' ένα λογοτεχνικό τόπο². Τη γνώμη αυτή εκφράζει γλαφυρά και ο Άγρας: «Νομίζεις πώς, άρκει νά ταξιδέψης στή Σκιάθο – καί θά τά ίδης καί θά τ' άκούσης ζωντανά· τόσον άληθιφανή, τόσο πιστευτά, τόσο πραγματικά είναι! Κι όμως δέν είναι ή Σκιάθος. Είναι ό παπαδιαμάντης» (1979, σ. 147).

Η ικανότητα του Παπαδιαμάντη, εξάλλου, να παρουσιάζει το ίδιο αντικείμενο αναφοράς με διαφορετική κάθε φορά λεξική άρα και σημασιολογική επένδυση³, δηλαδή η ικανότητά του να οργανώνει με διαφορετικό τρόπο το παράδειγμα στη σχέση του με το σύνταγμα, παρατηρήθηκε αρκετά νωρίς από τον οξυδερκή Καδάφη: «Μέ φαίνεται δτι είναι λαμπρά δισκημένος στής περιγραφής τήν τριπλήν ίκανότητα – τό ποιά πρέπει νά λεχθοῦν, τό ποιά πρέπει νά παραλειφθοῦν, καί εἰς τό ποιά πρέπει νά σταματηθεῖ ή προσοχή» (1908, σ. 822).

Θεωρώντας την περιγραφή ως αυτόνομη γλωσσική ενότητα, θα εξετάσουμε παρακάτω τά Είδη, τήν Τυπολογία, τήν Οργάνωση και τη Λειτουργία της στα παπαδιαμαντικά κείμενα. Τι είναι όμως περιγραφή; Ένας «περιγραφικός» ορισμός που θ' ανακεφαλαίωνε τα όσα ήδη είπαμε και θα διευκόλυνε την περαιτέρω συζήτηση είναι ο ακόλουθος:

Η περιγραφή είναι συγχρόνως γνώση των λέξεων (λεξιολογική ικανότητα του περιγράφοντος), γνώση του κόσμου (εγκυκλοπαιδική ικανότητα) και γνώση των σχημάτων κατάταξης (ταξινομική ικανότητα). Μπαίνει λοιπόν ως γνωστικό αντικεί-

μενο σ' ένα ιδιαίτερο σύστημα εκφώνησης και είναι από την πλευρά του γνώστη-πομπού η προσπάθεια να κάνει κάποιον να γνωρίσει, άρα να πιστέψει. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα την κριτική ερμηνευτική δραστηριότητα από τον αποδέκτη, που ξέρει λιγότερα (ελεύθερη μετάφραση του Hamon, 1981, σ. 119). Με βάση τον ορισμό αυτό παρατηρούμε ότι η γνώση του Παπαδιαμάντη για τον κόσμο περιλαμβάνει αφ' ενός άμεση γνώση της Σκιάθου και γνώση της λογοτεχνίας από τον 'Ομηρο και τα εκκλησιαστικά κείμενα μέχρι τη δημοτική ποίηση· αφ' ετέρου η γλωσσική του ικανότητα καλύπτει μια τεράστια ακτίνα από τους αρχαίους χρόνους μέχρι την εποχή του. Με άλλα λόγια η περιγραφή του είναι αφ' ενός γνώση της πραγματικότητας και αφ' ετέρου γνώση της θρησκευτικής τεχνικής. Εάν λάδουμε μάλιστα υπόψη μας ότι η ταξινομική ικανότητα καταφεύγει συνήθως σε ρεαλιστικά σχήματα κατάταξης⁴, τότε μπορούμε να καταλάβουμε γιατί η περιγραφή στον Παπαδιαμάντη γίνεται αντιληπτή ως συνδυασμός του ρεαλιστικού με ποιητικά στοιχεία. Έλλειψη ρεαλιστικής ταξινόμησης και πιθανόν έλλειψη κάποιου τοπωνυμίου, που μας προσανατολίζουν προς το αντικείμενο αναφοράς της περιγραφής, έχουν ως αποτέλεσμα την προβολή (foregrounding) του θρησκευτικού της στοιχείου.

Η περιγραφή του κήπου του Γιαννιού στη «Μαυρομαντηλού» (2, 154-55) είναι ένα αιραίο και χαρακτηριστικό παράδειγμα των όσων ισχυριστήκαμε.

‘Οποῖον λαμπρόν, ἀχανές, μεγαλοπρεπές περιβόλι! Και πόσον δίκαιον είχεν δ' θεῖος Ὅμηρος νά θέσῃ ἐκ παραλήλου τάς δύο παραδούσας τῶν κυμάτων τῆς θαλάσσης καί τοῦ ἄγρου μέ τούς κομῶντας δοτάχυς!

Κινήθη δ' ἀγορή φή κύματα μακρά θαλάσσης
πόντους Ἰκαρίοιο, τά μέν τ' Εὔρος τε Νότος τε
ῶρορ' ἐπαΐξας πατρός Διός ἐκ νεφελάων·
ώς δ' δτε κινήσῃ Ζέφυρος βαθύ ληίον ἐλθών,
λάθρος ἐπαιγίζων, ἐπί τ' ἡμίει ἀσταχύεσσιν,
ώς τῶν πᾶσ' ἀγορή κινήθη...

Τῷ δοντι, τά χόρτα καὶ οἱ θάμνοι τοῦ περιβολίου τοῦ ἔξαδέλφου μου τοῦ Γιαννιοῦ, γιγαντιαῖα, πελώρια, ἄγρια ἡ κηπευτά, δέν ἔπαυσαν νά δργώνωνται, νά σχηματίζωσιν αὔλακας καὶ νά εἶναι γαλήνια, δμαλά, ἀπ' ἀρχῆς, ἀπό καταβολῆς κόσμου. Δέν ἔπαυσαν νά συγχέωσι τάς ἀτόμους των, νά εἶναι ποικιλόμορφα, ἀναλλοίωτα καὶ ρευστά, νά δρθῶσι τήν χαίτην, νά στηλώνωσι τά στέρνα, νά φρίσσωσι, νά κροαινωσι, νά δρέμωσι, νά ἥχωσι, νά πλαταγῶσι, νά κτυπῶσι πᾶν ἀντίτυπον σώμα. Καὶ οἱ Ζέφυροι προσέπαιζον κυλινδούμενοι ἐντός των, ὡς ἀτακτα παιδία, καὶ αἱ ἀπόγειοι καὶ αἱ τροπαῖαι ἡμιλῶντο τίς νά αὐλακώσῃ βαθύτερον, τίς νά ὑπεγείρῃ ὑψηλότερον τά κυανᾶ καὶ πορφύρεα νῶτά των, μετά φωσφορίζοντος σελαγισμοῦ, μετ' ἀκτινωτοῦ ἀφρώδους στεφάνου. Καὶ αὔρα ποντιάς ἐθώπευε μαλθακῶς τήν ἀσπιλον κυματίζουσαν δόθόνην προκαλοῦσα ἀπειρούς χαριέσσας, μυρμηκίζούσας, παροδικάς ρυτίδας, ὡς ἐπί τοῦ μετώπου νύμφης βασιλίδος περικαλλοῦς, ἐπιδεικνυόυσης παραδικόν θυμόν καὶ πεῖσμα, διάλειμμα μεταξύ δύο μειδιαμάτων προκλητικόν, εἰς τό βάθος τοῦ δποίου δ δυνός δέν φαινεται πλέον, καὶ ἡ ἐπιφάνεια παύει ἀνταυγάζουσα τήν ἀπειρον τῆς κτίσεως φαιδρότητα.

(2, 154)

Εξαιτίας του αρχαϊκού λεξιλογίου, της έλλειψης ρεαλιστικής ταξινόμησης και της διαρκούς εναλλαγής των παραβολών – τα κηπευτικά παρομοιάζονται ἀλλοτε με ἀλογα, ἀλλοτε με κύματα και ἀλλοτε με «κυματίζουσαν δόθόνην» (2, 154) – η περιγραφή αυτή δίνει από την πρώτη ματιά την εντύπωση ότι, ενώ ξεκινά για να περιγράψει τον συγκεκριμένο κήπο, τελικά δεν αναφέρεται σε κάτι το πραγματικό· μάλλον αναφέρεται σε γνώση κειμένων, οητορικών τρόπων και σχημάτων λόγου που υπάρχουν σε οητορικά ή ποιητικά κείμενα. Κοντολογίς η αληθοφάνειά της (*verisimilitude*) δεν είναι αναφορική, αλλά διακειμενική (*intertextual*).

Η ἀμεση μνεία του ομηρικού κειμένου ιδιαίτερα, που θέτει «ἐκ παραλλήλου τάς δύο παραβολάς τῶν κυμάτων τῆς θαλάσσης καὶ τοῦ ἀγροῦ μέ τούς κομῶντας ἀστάχυς!» (2, 154), δίνει μια υπερφυσική (μυθολογική) χροιά στον κήπο του Γιαννιοῦ. Το ίδιο συμβαίνει και παρακάτω με το δράχο Μαυρομαντη-

Υοτερά από 110 τετοια πεδιλόδια με και συνομισθέντα του ακό-
μητα. Τα πεδιλόδια των γηπέδων (1978-79, σ. 11).
Επίσης θα προσθέτει συντεταγμένη πληροφορία για την περιοχή του
ζωτικού τον Ricardou, όπου η πεδιλόδια περιοχή του πεδιού του
Επιπλέον θα προσθέτει συντεταγμένη πληροφορία για την περιοχή του πεδιού του
διατηρητικού ιδρυτικού και τον παραδοσιακό περιοχή του πεδιού του
28-30) που θα φέρει σημαντικές πληροφορίες για την εξισκούμενη περιοχή του πεδιού του
Η παραδοσιαλογική περιοχή της περιοχής του Ιλαρίων (1979, σ.
δδαρ» (2, 155) για τους γρηγορίους, δεν περισσεύει να περιλαμβάνει την περιοχή του Ιλαρίων.
για την περιοχή της, «γρηγορίους που είναι εποδοχή για την περιοχή της Χαρδαλιάς
περιοχής Χαρδαλιάς, σαφές, έβαθμης κ.α. επιταγμένη περιοχή» (2, 155)
που ήτε «γρηγορίους περιοχή» (2, 155) «την οποία φέρει γρη-
γορίους περιοχής Χαρδαλιάς, σαφές, έβαθμης κ.α. επιταγμένη περιοχή».

λού. Έτσι το κείμενο γίνεται ο τόπος της αντίθεσης ανάμεσα στη μυθολογική περιγραφή και στη ρεαλιστική αφήγηση που ακολουθεί. Ο κατά τ' άλλα τετριμμένος τύπος του ήρωα αποκτά ιδιαίτερη σημασία, επειδή λειτουργεί ως σημείο σύγκλισης δύο αντιθετικών ισοτοπιών: της μυθολογικής περιγραφής και της ρεαλιστικής αφήγησης. Η ασχήμα της πραγματικότητας (που παρουσιάζεται ως δυσκολία στη ζωή, αγνωμοσύνη εκ μέρους της οικογένειας, κίνδυνος πνιγμού) αναιρείται από το υπερφυσικό (περιγραφή) που παρουσιάζεται ως ομορφιά και συνεργασία.

Μια τέτοια περιγραφή παίρνει στο υφολογικό επίπεδο τη μορφή της έκφρασης (*ekphrasis*), που, έχοντας ως στόχο της το εγκώμιο, καταπλήσσει τον αναγνώστη με το σπάνιο λεξιλόγιο, τα εφφέ της απαρίθμησης («νά φρίσσωσι, νά κροαίνωσι, νά βρέμωσι, νά ήχωσι, νά πλαταγώσι, νά κτυπώσι...» 2, 154), την αναλογία, το επίθετο και άλλους γνωστούς ρητορικούς τρόπους. Η περιγραφή του κήπου του Γιαννιού (μια περιγραφή δεύτερου βαθμού, δηλαδή περιγραφή περιγραφής), που υποτίθεται ότι δηλώνει ένα πραγματικό αντικείμενο αναφοράς, δηλώνει στην ουσία την καταφυγή σε άλλα κείμενα και συνδηλώνει την αυτοαναφορική τάση κάθε περιγραφής, τη στιγμή μάλιστα που μοιάζει ν' αναφέρεται στην πραγματικότητα.

Υστερά από μια τέτοια περιγραφή η παρομοίωση του κήπου με «βιβλίον ἀνοικτόν» (2, 155) «μέ κεφαλαιώδεις λαμπρούς χαρακτῆρας, σαφές, ἐναργές κ' εὐανάγνωστον» (2, 155) για τον ιδιοκτήτη, «ἄλλα βιβλίον μέ ἵερογλυφικούς χαρακτῆρας» (2, 155) για τους άλλους, δεν μπορεί να θεωρηθεί τυχαία. Η παρομοίωση δε διέφυγε την προσοχή του Παλαμά (1979, σ. 28-30) που τη θεώρησε παρομοίωση που εξεικονίζει τον παπαδιαμαντικό κόσμο και τον παπαδιαμαντικό τρόπο γραφής. Εμείς θα μπορούσαμε συμπληρωματικά να πούμε, παραφέροντας τον Ricardou, ότι η περιγραφή του περιβολιού του Γιαννιού παύει να είναι η γραφή μιας περιγραφής και γίνεται η περιγραφή της γραφής (1978-79, σ. 11).

II) Είδη της περιγραφής

Ορίσαμε παραπάνω την περιγραφή ως γνώση και ως μετάδοση γνώσης. Σύμφωνα με τη φύση αυτού που περιγράφεται και, κυρίως, ανάλογα με τον τρόπο που κάποιος ή κάτι περιγράφεται, μπορούμε να διακρίνουμε τρία είδη περιγραφής: α) την περιγραφή ως αποτέλεσμα όρασης (περιγραφή-θέαμα), β) την περιγραφή ως αποτέλεσμα λόγου (περιγραφή-λόγος) και γ) την περιγραφή ως αποτέλεσμα πράξης (περιγραφή-πράξη).

Η περιγραφή-θέαμα κατέχει τη μερίδα του λέοντος στο έργο του Παπαδιαμάντη. Περιλαμβάνει τις περιγραφές αντικειμένων, προσώπων και κυρίως της φύσης. Από τις περιγραφές αυτές του Παπαδιαμάντη απουσιάζουν κατά κανόνα τα εισαγωγικά «συντάγματα» τα οποία ονομάστηκαν τελευταία κενή θεματική ή ψευτοθεματική (Νατον, 1972, σ. 473 και 1981, σ. 180-223)⁵. Τέτοια εισαγωγικά συστήματα σπάνια εμφανίζονται στον Παπαδιαμάντη, και όταν εμφανίζονται συνήθως σπάζουν το πλαίσιο της περιγραφής ή παραμένουν αδρανή. Η έλλειψη της ψευτοθεματικής στον Παπαδιαμάντη πρέπει να αποδοθεί σε εσωτερικούς μάλλον λόγους. Ο σκοπός του παπαδιαμαντικού ρεαλισμού δεν είναι παιδαγωγικός (πομπός-μήνυμα-δέκτης), ώστε να χρειάζεται όλη αυτή τη σκηνοθεσία για την εισαγωγή της περιγραφής. Επιπρόσθετα, η χρήση της ψευτοθεματικής θα περιόριζε το μήκος και τη δομή της περιγραφής. Περιγραφές του είδους της «Μανδρομαντηλοῦς», που αναφέραμε ήδη, είναι αρκετά συνηθισμένες στον Παπαδιαμάντη και δε θα μπορούσαν να παρουσιαστούν ως το αποτέλεσμα της προοπτικής των ηρώων. Οι παπαδιαμαντικές περιγραφές-θέαμα παρουσιάζονται συχνά ως παρεκθάσεις που ανατρέπουν και την ιεραρχία, που θέλει την περιγραφή ancilla narrationis, και τη δεδομένη αναλογία, ώστε η περιγραφή να χρησιμοποιείται ως φόντο της δράσης. Έτσι η περιγραφή-θέαμα στον Παπαδιαμάντη δείχνει ανώτερη από το χαρακτήρα (δηλαδή τη δράση). Στις περιπτώσεις αυτές η αφήγηση μοιάζει ν' αναστέλλεται και να καθυστερεί, με αποτέλεσμα να

κυριαρχεί συχνά η εντύπωση της στατικότητας, μολονότι η περιγραφή μπορεί ν' αναπτύξει μια δική της αυτόνομη χρονικότητα. Εάν είναι αδύνατο ν' αποκρυπτογραφήσουμε την οργάνωση μιας τέτοιας περιγραφής, και να τη διαβάσουμε σε σχέση με το κείμενο ως όλο, τότε η συνοχή του αφηγήματος κινδυνεύει⁶.

Το περιγραφικό εκφώνημα ως αποτέλεσμα λόγου κάποιου ήρωα είναι μάλλον σπάνιο στον Παπαδιαμάντη. Η περιγραφή-λόγος, που διατηρεί το ιδίωμα του ήρωα, συνήθως περιορίζεται στο διάλογο. Είναι ένας διάλογος που παρουσιάζεται με τη μορφή κοτσομπολιού μεταξύ γυναικών και εξηγείται ρεολιστικά ως αποτέλεσμα περιέργειας ή ως ανάγκη να πληροφορηθεί κάποιος νεοφερμένος τι συμβαίνει. Αρκούμαστε σ' ένα παράδειγμα τέτοιας περιγραφής με θαμιστικό χαρακτήρα που παρουσιάζεται ως «θραχεῖαι φλυαρίαι» των γυναικών.

- Ὁμορφος ἀγάς.
- Τὸν σήκωσε τὸ χωριό μας.
- Καλό ἀέρι.
- Γερός βοριᾶς.
- Εἴδατε τὸ χαρέμι του;
- Ὁχι.
- Εἶναι μπουλωμένη ὡς τά μάτια.
- Ἡ χανούμισσα.
- Ἡ καντίνα του, πώ, πώ!
- Κ' ἡ σκλάβα του.
- Δέν δγαίνει ποτέ ὅξ' ἀπ' τό σπίτι.
- Ἡ Φατμέ, ἡ σκλάβα του, κατεβαίνει κάποτε.
- Εἶδες τί μοῦτρο! Ἀράπισσα, νά χαθῆ!
- Μαύρη, κατάμαυρη.
- Καὶ τά δόντια της φαγγρίζουν.
- Καλός φαίνεται, ὡς τόσο.
- Κακός καὶ ψυχρός.
- Ὅσσο χαμόγελο, τόση κακία.
- Ὅσσο καί νά πῆς, Τούρκος εἶναι.
- Σκυλί.
- Μά καλοκαμωμένος, καημένη.

- "Ομορφος ἄνθρωπος.
- Τὸν στήκωσε τό χωριό μας.
- Καλό ἀέρι.
- Θέλετε, ἔκραξεν ἔξαφνα ἡ θεια-Σειραϊνώ ἡ Παντούσα, θέλετε νά σᾶς τόν κάμω ἐγώ νά τά ξεπλύνη σ' ἔνα μῆνα;

(3, 142-43)

Στην περιγραφή-έργο «οι χαρακτήρες εργάζονται οι ίδιοι πάνω στο αντικείμενο που περιγράφεται... Αυτό εξηγεί την επιλογή χαρακτήρων που είναι εργαζόμενοι... ή ἄνθρωποι που εισάγονται στο περιβάλλον της δραστηριότητάς τους» (Hamon, 1982, σ. 152). Αυτό το είδος της περιγραφής περιλαμβάνει τις εργασίες των ηρώων, τα έθιμα, τις Ακολουθίες την ώρα που πραγματοποιούνται κ.λ. Η περιγραφή παίρνει τον τύπο μιας σειράς ενεργειών που δείχνουν με λεπτομέρεια τις επαγγελματικές ικανότητες των προσώπων που τις κάνουν. Έτσι ο ναύτης παρουσιάζεται την ώρα που δουλεύει στη βάρκα του (2, 147), η μαμμή την ώρα που πρωτολούζει το βρέφος (3, 42-43), ο μάγειρας την ώρα που ετοιμάζει ένα γαμήλιο γεύμα (2, 478-79) και ο ιερέας την ώρα που αρχίζει τη Λειτουργία (2, 525-26).

Στις περιγραφές αυτές ενδέχεται να υπάρχει κάποιος κατάλογος τεχνικών όρων, καθώς το κείμενο αναφέρει εργαλεία ή αντικείμενα με τα οποία δουλεύει ο ήρωας. Το κείμενο μπορεί να διαστίζεται λίγο πολύ από κάποιο τεχνικό λεξιλόγιο που μπορεί να είναι αυτό του αφηγητή ή αυτό του ήρωα, όταν μάλιστα πρέπει ν' αποδοθεί με ακρίβεια κάποιο αντικείμενο ή ενέργεια που αποτελούν απαραίτητο συστατικό μιας τελετουργίας.

Οι περιγραφές αυτές στοιχούν ως ένα βαθμό με τις περιγραφές που ο Lessing ονόμασε «ομηρικές», επειδή θεώρησε ως ενδεικτικό παράδειγμα την ομηρική περιγραφή της ασπίδας του Αχιλλέα την ώρα που κατασκευάζεται από τον Ήφαιστο. Με αυτόν τον τρόπο η λογοτεχνία κατανικά την αδυναμία της να περιγράφει ταυτόχρονα ένα αντικείμενο ως όλο (πράγμα δυ-

νατό στη ζωγραφική) με το να μετασχηματίζει την περιγραφική χωρικότητα σε χρονικότητα μέσω μιας διαδοχής των πράξεων. Έτσι, η δραματοποίηση της περιγραφής διατηρεί την περιγραφική λειτουργία εντάσσοντάς την σε αφηγηματική φόρμα. Κατά συνέπεια η περιγραφή-πράξη δε θεωρείται παύση στο χρόνο της ιστορίας, αλλά μπαίνει στην αφηγηματική ροή. Είναι η περιγραφή-αφήγηση.

Στο σημείο αυτό θα μπορούσαμε ίσως να υπογραμμίσουμε μια λεπτή διαφορά ανάμεσα στη θαμιστική αφήγηση και στην περιγραφή-πράξη. Με το ν' αφομοιώνει πολλές εμφανίσεις των ίδιων γεγονότων σε μια περιληπτική διατύπωση, η θαμιστική αφήγηση περιορίζει τη χρονικότητά τους. Δημιουργεί δηλαδή τόπο «εν χρόνω» (το πρόγραμμα). Αντίθετα, με τη διαδοχική παράθεση πράξεων που οδηγούν στο ολοκληρωμένο έργο, η περιγραφή-πράξη προσθέτει χρονικότητα. Δημιουργεί δηλαδή χρόνο «εν τόπω».

(III) Τυπολογία της Περιγραφής

Κάθε περιγραφικό σύστημα θεωρείται ως παιχνίδι ισοδυναμιών ανάμεσα σε μια ονομασία (όρος, λέξη κ.λ.) και σε μια ομάδα συναφών λέξεων που προκύπτουν από την ονομασία και διαπλέκονται σε υποτακτικούς ή παρατακτικούς συνδυασμούς.

Την ονομασία αυτή θα την πούμε, υιοθετώντας την ορολογία του Hamon (1981, σ. 140), παντώνυμο (pantonyme). Το παντώνυμο μπορεί να αναφέρεται άμεσα στην αρχή της περιγραφής (π.χ. Παναγία ή Γλυκοφιλούσα 3,73 κ.ε.) ή μπορεί να δημιουργείται από την περιγραφική ενότητα ως κοινός παρανομαστής. Μια εύστοχη παράθεση τέτοιων παντωνύμων μπορεί να δρει κανείς στο ανθολόγιο παπαδιαμαντικών αποσπασμάτων που κατάρτισε ο Ελύτης (1977, σ. 59-128), τα περισσότερα από τα οποία είναι περιγραφές⁷.

Από το παντώνυμο απορρέει η ονοματολογία (nomenclature), δηλαδή μια σειρά υποθεμάτων, ένα λεξιλόγιο που τα συστατικά του συνδέονται με το παντώνυμο με σχέση μετωνυμικής συγκαταριθμησης. Κάθε ονοματολογία με τη σειρά της δίνει ένασμα σε μια σειρά κατηγορημάτων (prédicats) με ποιοτική ή λειτουργική αξία (Hamon, 1982, σ. 159).

Η παρουσία και η αλληλεξάρτηση των τριών αυτών στοιχείων δημιουργεί την πληρότητα της περιγραφής, μια πληρότητα που είναι πάντως αποτέλεσμα επιλογής. Διαφορετικά, τόσο η περιγραφική ικανότητα, όσο και η αναγνωστική διαδικασία θα ήταν ατέλειωτες. Είναι μάλλον πιο ακριβές να ισχυριστούμε ότι η ύπαρξη και η αλληλεξάρτηση των τριών βασικών στοιχείων δημιουργεί μια αναγνώσιμη (lisible) περιγραφή που δείχνει, όπως εύστοχα παρατήρησε ο Culler, ότι «η σάρκα μπορεί να γίνει λόγος με τη διαμεσολάθηση του συγγραφέα» (1974, σ. 93).

Η περιγραφή της ανατολής στο διήγημα «Στήν ‘Αγι’ Αναστασά» είναι, νομίζω, ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα της παρουσίας όλων των όρων της βάσης που οργανώνουν μια απόλυτα αναγνώσιμη περιγραφή.

Τέλος έφάνη τοῦ ἡλίου ἡ πρώτη ἀκτίς, καὶ ἀνέθορεν ἀπό τῆς θαλάσσης μία πυρίνη παμφαῖς γραμμῇ τοῦ πανεκλάμπου φωστῆρος. Καὶ τὴν ἰδίαν στιγμήν ἡκούσθη πρώτη μεγάλῃ κ' ἐπιβλητικῇ φωνῇ, ὁ κλαγγασμός τοῦ ἀετοῦ, χαιρετίσαντος τὴν ἀνατολήν τοῦ ἡλίου ἐπάνω εἰς τὸ βουνόν, ἀπό τῆς ἀφθάστου καὶ ἀπατήτου ἐπί τῶν ἀπορρώγων δράχων καλιᾶς του. Καὶ δευτέρᾳ χαιρετιστήριος φωνή ἡκούσθη ὁ κακαβισμός τοῦ ἱέρακος, ὁ κρωγμός τοῦ ἱέρακος ἐπάνω εἰς τὸ βουνόν, εἰς μίαν ὑψηλήν χαράδραν τοῦ ἐλιγγιώδους βουνοῦ τοῦ Κουρδούπη, ἐκεῖ ἐπάνω. Καὶ τρίτη φωνή κλιμακηδόν ἔχαιρέτισε τό παμφαῖς διστορὸν τῆς ἡμέρας, ὁ τιτυβισμός τῆς πέρδικος καὶ τῆς τρυγόνος εἰς τὸ μεσοῦψές τῆς κοιλάδος. Καὶ τελευταία ἀμέσως ἔχαιρέτισε διά τοῦ μινυρισμοῦ τῆς τήν ἀνατολήν τοῦ ἡλίου ἡ γλυκεῖα χελιδών, ἡ ἐπανεύρουσα κ' ἐφέτος τήν φωλεάν της ἀθικτον εἰς τά ίερά σκηνώματα, εἰς τὸν οἶκον τοῦ Κυρίου, ὡς καὶ εἰς τά καλύβια τῶν χωρικῶν, καὶ εἰς τάς οἰκίας τῶν ἀγαθῶν ἀνδρῶν τῆς πόλεως. Καὶ ἀκροτελεύτιοι δειλοί

μινυρισμοί ήκουόσθησαν τών μικρών στρουθίων ἐπί τῶν θάμνων, ὃν τό ἔν, μόλις ὑποψελλίζον, ἵστατο ἀποφασιστικῶς προσκολλημένον μέ τούς λεπτούς πόδας του ἐπί τοῦ κλαδίου, ἐνῷ τό ἄλλο, ψάλλον πρός αὐτό τὸν ἔρωτά του, ἐπέτα δλόγυρά του, ἵστατο πρός στιγμήν ἐπί τοῦ κλαδίου, ὥρμα πρός αὐτό, τό ἐφίλει, τό παρεκάλει, κελαδοῦν, ἐκλι- παροῦν καὶ πάλιν κελαδοῦν.

Τότε καὶ τὰ κατσικάκια, αἰσθανθέντα τὸ θάλπος τῆς ἡμέρας, ἥρχι- σαν τά σκιρτήματά των, εὐφραίνομενα εἰς τήν ἐπαφήν τοῦ χόρτου, προσπαίζοντα περὶ τάς μητέρας των, ὑποβάλλοντα τό μικκύλον ωγ- χος εἰς τόν μαστόν – καὶ δέν ἥξενδρον, δτὶ ἡ λεπίς τοῦ σφαγέως ἐστιλ- βε καὶ αὐτή πρός τόν ἀνατέλλοντα ἥλιον...

(2,358)

Το παντώνυμο [Ανοιξιάτικη-αναστάσιμη ανατολή ηλίου σε εξοχική τοποθεσία] αποδεσμεύει τήν ακόλουθη ονοματολογία «*κλαγγασμός ἀετοῦ/κρωγμός ίέρακος/τιτυδισμός πέρδικος καὶ τρυγόνος/μινυρισμός χελιδόνος/μινυρισμοί στρουθίων/κατσι- κάκια*» καὶ τ' ακόλουθα κατηγορήματα «*μεγάλη/ἐπιβλητική/ γλυκεῖα/δειλοί (ποιοτικά) καὶ ἡκουόσθη... ἐπάνω εἰς τό βου- νόν, ἀπό τῆς καλιᾶς του/ἡκουόσθη ἐπάνω εἰς τό βουνόν, εἰς μίαν... χαράδραν*» κ.λ. Η ονοματολογία καὶ τα κατηγορήματα είναι περαιτέρω καταταγμένα με βάση την απαρίθμηση («*πρώτη... καὶ δευτέρα... καὶ τρίτη... καὶ τελευταία... καὶ ἀκροτελεύτιοι... τότε... ἐνῷ...*») που δημιουργεί την εντύπωση της διαδοχής των στιγμών κι ἔτσι εισάγει μια υποτυπώδη χρο- νική αλληλουχία στη στατική περιγραφή μιας τοποθεσίας. Η ονοματολογία είναι καταταγμένη σε αξιολογική βάση από τα μεγάλα στα μικρά, από τα δυνατότερα στα αδυνατότερα, από τ' ἀγρια στα ήμερα καὶ τέλος από τα φοβερά στα τρυφερά. Τα κατηγορήματα εξάλλου, καὶ ιδιαίτερα αυτά που αποδίδουν τους χώρους απ' όπου ακούγονται οι φωνές των ζώων, είναι κλιμακωτά ταξινομημένα από το ύψος στο δάθος, από τους ακατοίκητους στους κατοικημένους χώρους, από τους μακρι- νούς στους κοντινούς, από τους φοβερούς στους συνηθισμέ- νους κι από τους απρόσιτους στους προσιτούς.

Κατά συνέπεια το αντικλιμακωτό (π. «*κλιμακηδόν*» 2,358)

που παρουσιάζεται κάθετα τόσο στους όρους της ονοματολογίας μεταξύ τους, όσο και στα κατηγορήματα μεταξύ τους, δεν πρέπει να εκληφθεί ως υποβάθμιση, αλλά ως πορεία προς την οικειότητα που περνά από τα αρπαχτικά πουλιά στα κατσικάκια κι από εκεί στα δέντρα για να καταλήξει στους ανθρώπους. Έτσι δένεται η περιγραφή με την αφήγηση που ακολουθεί.

Επιπρόσθετα, οι πρώτοι όροι της ονοματολογίας παρουσιάζονται στον ενικό που συνδηλώνει μοναξιά: τοῦ ἀτεοῦ/τοῦ ἰέρακος κ.λ. Ο χαιρετισμός τους «χαιρετοῦν» προς την ανοιξιάτικη ανατολή υποσημαίνει απόσταση και μεγαλοπρέπεια. Οι τελευταίοι όροι, αντίθετα, είναι στον πληθυντικό: τά στρουθία/τά κατσικάκια «αἰσθανθέντα τό θάλπος τῆς ἡμέρας» υποδηλώνουν την υπέροχαση της μοναξιάς προς τη συντροφικότητα και την αγάπη, είτε ερωτική (στρουθία) είτε συγγενική (κατσικάκια). Το τέλος της περιγραφής προετοιμάζει τον locus amoenus («ἐκάθισαν ἡδονικῶς δλοὶ οἱ βοσκοὶ μέ τάς ποιμενίδας καὶ τάς βοσκοπούλας των» 2,359) και προσημαίνει τη συντροφικότητα που ακολουθεί στην αφήγηση μετά την αποκατάσταση των σχέσεων μεταξύ των ηρώων του διηγήματος.

Οι κάθετες (εσωτερικές) σχέσεις μεταξύ των όρων τόσο της ονοματολογίας, όσο και των κατηγορημάτων, επεκτείνονται και σε μια οριζόντια σχέση μεταξύ κάθε όρου της ονοματολογίας και του αντιστοιχου κατηγορήματος που παίρνει τον τύπο: φωνή του ζώου/τόπος από τον οποίο προέρχεται. Η πυκνή σημασιολογική οργάνωση των στοιχείων της περιγραφής φαίνεται καθαρά και από τη συντακτική συνοχή των όρων της ονοματολογίας – που είναι όλοι υποκείμενα προτάσεων – και από τη φωνητική συνάφεια των λέξεων που μιμούνται τις φωνές των πουλιών (ηχοποιημένες λέξεις: κλαγγασμός, κακκαβισμός, κρωγμός, τιτυδισμός).

Η περιγραφή της ανατολής μπορεί περαιτέρω να θεωρηθεί ως συμπλήρωμα προς την αμέσως προηγούμενη στο κείμενο με παντώνυμο [μαγευτική θέση της Παναγίας Δομάν (2,357-58)]. Η ονοματολογία, που απορρέει απ' αυτή την περιγραφή, ανα-

φέρεται στη θέα ενός δυνητικού θεατή: είναι άρα οργανωμένη πάνω σε διαφορετικό ταξινομικό σχήμα: από τα κοντινά στα μακρινά. Το ρεύμα της Παναγίας Δομάν γίνεται ο χώρος στον οποίο η φυγόκεντρη τάση της πρώτης περιγραφής συναντιέται με την κεντρομόλο τάση της δεύτερης. Το ρεύμα ενώνει και αντιπαραθέτει την προηγούμενη νύχτα (πρώτο μέρος του αφηγήματος) με την επόμενη μέρα (δεύτερο μέρος του αφηγήματος): το σκοτάδι της νύχτας (π.τ. τις φιλοδοξίες των ηρώων στο πρώτο μέρος του αφηγήματος) με τη γαλήνη της μέρας (π.τ. τα φιλικά αισθήματα στο δεύτερο μέρος του αφηγήματος) και το βάθος με τον ουρανό και το φως.

Ο παραλληλισμός που υπάρχει σ' όλα τα επίπεδα της περιγραφής της ανατολής φαίνεται να έχει βασική και αλληλένδετη λειτουργικότητα, που είναι χαρακτηριστικό της λογοτεχνίκης γλώσσας. Ακόμη περισσότερο προσδάλλει το βασικό θέμα της μετα-αφήγησης που είναι η συμφιλίωση των αντιθέσεων μέσα στο χώρο της εκκλησίας: ένας συγκρητισμός του παραδοσιακού ειδυλλίου με χριστιανικά στοιχεία⁸.

Η περίπτωση που αναλύσαμε παραπάνω είναι, όπως ήδη είπαμε, μια περίπτωση περιγραφής με μέγιστη αναγνωρισμότητα. Υπάρχουν όμως και περιπτώσεις στις οποίες ένα από τα αποτελεστικά στοιχεία της βάσης απουσιάζει. Η πιο ενδιαφέρουσα είναι όταν απουσιάζει το παντώνυμο ή όταν προσδιορίζεται αόριστα ως «πρᾶγμά τι» ή όταν δεν είναι εύκολο να το συμπεράνουμε από το περιγραφικό απόσπασμα. Τότε όλη η περιγραφή βασίζεται στα κατηγορήματα και μοιάζει με αίνιγμα.

Τέτοια είναι η περίπτωση του οράματος στο «Ἀμαρτίας Φάντασμα» (3,229-30). Το αόριστο παντώνυμο «πρᾶγμά τι» δεν αποδεσμεύει-φυσικά-καμιά ονοματολογία, αλλά ορίζεται τελείως υπερεσιονιστικά από μια σειρά κατηγορήματα. Το αίνιγμα δεν προκύπτει μόνον από την έλλειψη παντωνύμου και ονοματολογίας, αλλά κι από την επιλογή και τη διευθέτηση των κατηγορημάτων. Μια ιδιαίτερη επίταση στο μαύρο χαρακτηρίζει αξιολογικά το σύνολο, δίνει δηλαδή δυσάρεστο τόνο στην περιγραφή. Το μόνο που παραμένει αμετάβλητο και δίνει

κάποιο νόημα στην περιγραφή είναι η αντίθεση στη διάταξη των κατηγορημάτων, που υποδηλώνει πως εδώ η ταξινόμηση στηρίζεται στη λογική του λόγου παρά σ' αυτή της πραγματικότητας. Εξαιτίας της χρήσης ενός Ορθόδοξου λεξιλογίου η αντίθεση άσπρου-μαύρου ερμηνεύεται σ' ένα δεύτερο επίπεδο ως διάκριση μεταξύ αθωότητας και ενοχής, ζωής και θανάτου⁹.

Ο δεύτερος παράγοντας, που μπορεί να δυσκολέψει την κατανόηση της περιγραφής, είναι η μη αναγνωσιμότητα ενός από τους δύο υπόλοιπους όρους της περιγραφής. Θεωρητικά η έλλειψη αναγνωσιμότητας μπορεί να προκληθεί είτε από την ένθεση κάποιου ειδικού λεξιλόγιου (π.χ. τεχνικοί όροι) είτε από την ετερογένεια των όρων.

Είναι αλήθεια πως οι φεαλιστές και οι νατουραλιστές του 19ου αιώνα υιοθέτησαν κυρίως στην πρόχα το λεξιλόγιο της εργασίας, της τεχνικής, της επιστήμης. Και δεν είναι σπάνιες οι περιπτώσεις που συγγραφείς (π.χ. Φλωμπέρ και κυρίως Ζολά)¹⁰ αποδελτιώνουν επιστημονικά βιβλία, προκειμένου να περάσουν τα λεξιλόγια αυτά στα μυθιστορήματά τους. Είχαν την πρόθεση να δημιουργήσουν μ' αυτόν τον τρόπο τον άλλης ποιότητας «εξωτισμό» που προξενεί η τεχνική ορολογία στο καλλιτεχνικό λεξιλόγιο. Ο Καρκαβίτσας¹¹ θα μπορούσε, τηρούμενων των αναλογιών, να θεωρηθεί το αχνό τους παράλληλο στη νεοελληνική πεζογραφία εκείνου του καιρού.

Η συλλογή λεξιλογικού υλικού και η «αποδελτίωση» μοιάζουν να είναι διαδικασίες μάλλον ξένες στον Παπαδιαμάντη. Οι όροι της καθημερινής δουλειάς και της αγροτικής ζωής περνούν στο έργο του, όπως ήδη αναφέραμε, μέσω της περιγραφής-πράξης. Δεν απουσιάζουν όμως και από τις περιγραφές της φύσης, όπου το περιγραφόμενο παρουσιάζεται ως δράμα του αφηγητή. Σ' αυτές τις περιπτώσεις το λεξιλόγιο της καθημερινής ζωής αναμιγνύεται ελεύθερα με το διακειμενικό λεξιλόγιο της περιγραφής ή συνυπάρχουν, οπότε αποφεύγεται η επανάληψη. Έτσι, π.χ. η συνύπαρξη των «ἄστρων/Γαλαξία/Πούλιας» με τον «Τριάστερον Πήχυν/Αρκτον/Πόλον» (2,628/

4,236) και των «μηκώνων» με τις «παπαρούνες» (2,187) είναι απόλυτα δικαιολογημένη¹².

Συμπερασματικά το λεξιλόγιο της «τεχνικότητας» δε συνδηλώνει μόνον εξωτισμό, ούτε υπακούει σε νατουραλιστικές επιταγές. Μπορεί μάλλον να κατανοθεί ως ανάγκη της αφήγησης ν' αποδώσει όσο το δυνατόν ακριβέστερα και εναργέστερα τα πράγματα που περιγράφει. Σε σπάνιες περιπτώσεις, όταν είναι απόλυτα απαραίτητο να χρησιμοποιηθεί τεχνικό λεξιλόγιο, η σειρά των κατηγορημάτων αίρει τη μη αναγνωσιμότητα είτε με άμεση εξήγηση είτε με προσφορότερους καλλιτεχνικούς τρόπους.

Καί μέ τήν κάμινον πλήρη ἀνθράκων, μέ τούς φυσητῆρας, μέ τούς ἄκμονας, μέ τούς ραιστήρας καὶ τάς βαρείας σφύρας των, ἔκοπταν, ἔκοπταν μεγάλα καρφία, τξαδέτες. Ὄποιος φοβερός θόρυβος! Οἱ κτύποι τοῦ ραιστήρος ἐπνιγον τόν ἔρρυθμον τριγμόν τοῦ πρίονος, δι κρότος τοῦ σκεπάρονυ ἐκάλυπτε τόν δούπον τῆς ἔυλίνης μασόλας, δι' ἡς ἐκτύπα τό στυπτεῖον δι καλαφάτης, καὶ ὑπέρ πάντας τούς ἄλλους κρότους ἐδέσποζεν δι βαρύς ροΐνδος τοῦ πελώρου ραιστήρος, δι' οὖν ἐνέπτιγον τά χονδρά καρφιά καὶ τούς ἔυλίνους ἥλους, τές καβλιες, εἰς τάς στρογγύλας πλευράς τοῦ κολοσσαίου σκάφους.

(2, 385)

Η δύσκολη, καθότι τεχνική, ονοματολογία, που είναι διαταγμένη κατά τέτοιον τρόπο, ώστε να προκαλεί εντύπωση καταλόγου, αποκρυπτογραφείται βαθμιαία από μια σειρά κατηγορήματα που περιγράφουν τον ἥχο των εργαλείων αυτών κατά τη χρήση τους. Οι ἥχοι αυτοί είναι περαιτέρω καταταγμένοι σε σχέση αλληλεξάρτησης, δηλαδή οι δυνατότεροι, που είναι υποκείμενα, καλύπτουν τους αδυνατότερους. Ο ἥχος του «πελωρίου ραιστήρος», που δεσπόζει, παρουσιάζεται τελευταίος και ανεξάρτητος: είναι δηλαδή λεξικά εκτεταμένος πέρα από τη μετρική ισομορφία που παρατηρείται στην παρουσίαση των ἥχων των ἄλλων εργαλείων (που είναι ιαμβικοί επτασύλλαβοι ή δεκασύλλαβοι). Εάν σ' αυτά προσθέσουμε την

ομοιοκαταληξία «φοβερός θόρυβος» και τις διαδοχικές παρηχήσεις «έρρυθμος τριγμός τοῦ πρίονος» κ.λ., μπορούμε, νομίζω, να συμπεράνουμε ότι η περιγραφή αυτή αφ' ενός παρουσιάζει τ' αντικείμενα κι αφ' ετέρου συνδηλώνει την ατέρμονη προσπάθεια της γλώσσας να συλλάβει και ν' αποδώσει τον κόσμο μέσα στα δικά της πλαίσια. Το επίθετο «έρρυθμος» μοιάζει να αναφέρεται όχι μόνο στο περιγραφικό εκφώνημα, αλλά και στην περιγραφική διαδικασία.

Αντίστροφα, τα μη αναγνώσιμα κατηγορήματα που παρατίθενται σε μια αναγνώσιμη ονοματολογία αποφεύγονται, επειδή δίνουν την εντύπωση του φανταστικού. Δεν αποφεύγεται δύμας από τον Παπαδιαμάντη κάποια (έστω και φαινομενική) ετερογένεια στην επιλογή τους που δίνει την εντύπωση του ακαθόριστου και του αποσοδιόριστου. Η κατανόηση της περιγραφής επιτυγχάνεται, αν δρει κανείς τη σχέση ανάμεσα στα κατηγορήματα. Η παρακάτω περιγραφή μπορεί να χρησιμεύσει ως παράδειγμα:

Κάτω είς τό βάθος, είς τόν λάκκον, είς τό βάραθρον, ώς κελάρυσμα φύακος είς τό ρεῦμα, φωνή ἐκ βαθέων ὀναθαίνουσα, ώς μύρον, ώς ἄχνη, ώς ἀτμός, θρῆνος, πάθος, μελωδία, ἀνερχομένη ἐπὶ πτίλων αὐρας νυκτερινῆς, αἰρομένη μετάρσιος, πραεία, μειλιχία, ὅδοιος, ψύθυρος, λιγεία, ἀναρριχωμένη είς τάς ριπάς, χορδίζουσα τούς ἀέρας, χαιρετίζουσα τό ἀχανές, ἵκετεύουσα τό ἀπειρον, παιδική, ἄκακος, ἔλισσομένη, φωνή παρθένου μοιρολογούστης, μινύρισμα πτηνοῦ χειμαζομένου, λαχταροῦντος τήν ἐπάνοδον τοῦ ἔαρος.

(3,115)

Μπορεί να λεχθεί ότι άλλα από τα κατηγορήματα προσδιορίζουν τη μελωδία, άλλα την ένταση ή τη χροιά του ήχου· άλλα αναφέρονται στην οπτική εντύπωση και άλλα συνδέονται την εντύπωση του ήχου με άλλες αισθήσεις. Τέλος, μερικά απ' αυτά αναφέρονται μετωνυμικά στην κίνηση της μουσικής από κάτω προς τα πάνω σχετίζοντας τη μουσική με το μέρος απ' όπου προέρχεται, ενώ άλλα ανακαλούν μεταφορικά τις ομοιότητες που δημιουργεί αυτή η εντύπωση.

Εάν θέλουμε ν' αποκαταστήσουμε αυτή την περιγραφή σ'

ένα συμβολικό επίπεδο, μπορούμε να πούμε πως η πληθώρα των σχετικά ετερόκλητων κατηγορημάτων δηλώνει την αδυναμία της γλώσσας να περιγράψει ένα άλλο καλλιτεχνικό μέσο, ιδιαίτερα αυτό της μουσικής. Η γλώσσα μοιάζει φτωχότερη στην περιγραφή της πρόσληψης του ήχου απ' ό,τι της εικόνας. Από όλη αυτή την παράθεση των κατηγορημάτων, που δεν είναι άμοιρη ρυθμικότητας, το αντικείμενο αναφοράς (η ανατολική μουσική) απουσιάζει. Εάν το νόημα παράγεται με το να πάρουμε κάθε λέξη που χρησιμοποιείται στην περιγραφή και να την εφαρμόσουμε σε κάτι άλλο, τότε μπορούμε να συνεχίζουμε ατέλειωτα. Στην ατέρμονη προσπάθειά του να περιγράφει χωρίς ν' αποδίδει το αντικείμενο αναφοράς, το κείμενο αυτό μας προσφέρει σ' ένα συμβολικό επίπεδο μια αλληγορία της γραφής και της ανάγνωσης «κατά την οποία ακολουθούμε τις περιπτέτειες της γλώσσας προσπαθώντας να συλλάβουμε τον κόσμο [εδώ: τη μουσική] και να τον σημασιοδοτήσουμε. Τελικά, νικιόμαστε μπροστά στην ιδιαιτερότητα κάθε αντικειμένου, για το οποίο θα μπορούσε νανείς να μιλά ατέλειωτα, χωρίς να οδηγείται πουθενά» (Culler, 1974, σ. 93). Η απουσία εδώ σημαίνεται μέσω της παρουσίας.

(IV) Οργάνωση της Περιγραφής

Όπως έχουμε δει, οι τρεις βασικοί όροι οργανώνονται σε πιο κίλους συνδυασμούς. Απ' αυτό προκύπτουν αναρίθμητα περιγραφικά εκφωνήματα που διαφοροποιούνται σε σχέση με τρία κριτήρια: της ποσότητας, της πληρότητας και της ομοιογένειας. Η ποσότητα αναφέρεται στο μήκος μιας περιγραφής, η πληρότητα στη διεξοδική ανάπτυξη αυτού που θεωρείται νόρμα της κάθε περιγραφής και η ομοιογένεια στο ταξινομικό σύστημα που μπορεί να επηρεάσει είτε το σημαίνον (φωνητική ή ρυθμική ομοιογένεια) είτε το σημαίνομενο (μετωνυμική ή μεταφορική κατάταξη της ονοματολογίας και/ή των κατηγορημάτων). Όταν έχουμε το ίδιο παντώνυμο η διαφοροποίηση

οφείλεται στην ίδια τη φύση της περιγραφής (ως παραδείγματος) που καθορίζεται με τη σειρά της από τη λειτουργία της, δηλαδή την ένθεση του παραδείγματος στο αφήγημα ως όλο. Με άλλα λόγια η διαφορετική οργάνωση του παραδείγματος προϋποθέτει τη διαφορετική του λειτουργία στο αφηγηματικό σύνταγμα και αντίστροφα. Η οργάνωση της περιγραφής είναι αλληλένδετη με τη λειτουργία της.

Προκειμένου να εξετάσουμε την οργάνωση της παπαδιαμαντικής περιγραφής επιλέξαμε τις περιγραφές που έχουν το Κάστρο (της Σκιάθου) ως παντώνυμο. Θα εξετάσουμε λεπτομερέστερα τις τρεις εκτενέστερες, δηλαδή αυτές που δρίσκονται στα διηγήματα «Φτωχός Ἀγιος» (2,211-12), «Στό Χριστό στό Κάστρο» (2,292), «Τά Κρούσματα» (3,543-45) σχολιάζοντας παράλληλα και κάποιες ιδιοτυπίες των άλλων. Επιλέξαμε το Κάστρο γι' αρκετούς λόγους: α) εξαιτίας της μεγάλης αναλογίας των περιγραφών του στο σύνολο του παπαδιαμαντικού έργου (2,211-13/292-93/357/3,139-40/421/426/485/543-45 κ.λ.). β) εξαιτίας μιας μεταγενέστερης εξωλογοτεχνικής περιγραφής, που θα μπορούσε να αποτελέσει νόρμα για την εξέταση της πληροτητας της περιγραφής: γ) επειδή οι περιγραφές αυτές κατέχουν διαφορετικές θέσεις στο αφήγημα (ιστορία-πλαίσιο, αρχή, μέσο της αφήγησης) και, τέλος, δ) επειδή το Κάστρο ξωγραφίστηκε κι από το νεαρό Παπαδιαμάντη με τρόπο που το εντάσσει στους τόπους των μυθολογικών και ιστορικών κάστρων (πδ. Παπαχρίστου, 1947, σ. 22-23,29).

Η εξωλογοτεχνική περιγραφή του Κάστρου, που γράφτηκε το 1903, ανήκει στις «Σημειώσεις» που πρόσθεσε ο Παπαδιαμάντης στο φυλλάδιο *Ιστορία τῆς Ιερᾶς καὶ Σεβασμίας Μονῆς τῆς Εἰκονιστρίας ὑπό Ἐπιφ. Δημητριάδου* (B.5,353 κ.ε.) και έχει ως εξής:

Τό Κάστρον τοῦτο εἶναι σήμερον ἐρείπιον, σφήζον μόνον δλίγους εὐπρεπεῖς ναίσκους· κεῖται ἐπί θαλασσοπλήκτου γιγαντιαίου δράχου κατά τήν βορείαν ἀκτήν τῆς νήσου, ἀντικρύζον τόν Ἀθωνα, τήν Χαλκιδικήν, τό Πήλιον καὶ τήν Οσσαν. Ἀπέχει ὑπέρο τάς δύο ὡρας

δρόμον άπό τό μέρος δπου εύρεθη ή Είκών της Παναγίας. Είναι άγρια καί μεγαλοπρεπής τοποθεσία.

(B.5,355)

Η περιγραφή αυτή είναι λίγο πολύ ένα τυπικό δείγμα μετωνυμικής περιγραφής που γίνεται με βάση τη λογική επιλογή. Τα στοιχεία που προβάλλονται (σημερινή κατάσταση, φύση, θέση, γενική εικόνα) καθορίζονται από τις γενικές συμβάσεις παρόμοιων τύπων (π.χ. εγκυκλοπαιδικό λήμμα) που έχουν ένα πρακτικό σκοπό, να μεταδώσουν γνώση, να επεξηγήσουν, μολονότι μπορεί κανείς να διακρίνει μια διάθεση ιδιαιτερότητας ή «ποιητικού» χρωματισμού.

Εάν θεωρήσουμε αυτό το λήμμα ως «επίσημη» περί Κάστρου γνώση, τότε μπορούμε να ελέγξουμε με βάση το λήμμα αυτό την πληρότητα όλων των συναφών περιγραφών. Σχεδόν όλες περιέχουν τη βασική πληροφορία, άρα σχεδόν όλες είναι πλήρεις. Τυχόν έλλειψη πληρότητας ή διαφοροποίηση στην ονοματολογία μπορεί ν' αποδοθεί είτε σε διαφορά τοπικής («Στήν 'Αγι' Αναστασά») ή χρονικής («Τό Χατζόπουλο») προοπτικής ή στο ότι το Κάστρο αποδίδεται από την προοπτική του ήδων. Στην περίπτωση αυτή η περιγραφή – που μειώνεται στο ελάχιστο – είναι, όπως θα έλεγε ο Barthes, «σημείο του αναγνώστη, συγγενικό μ' αυτό που ο Jakobson ονόμασε δουλητική λειτουργία της επικοινωνίας» (1977, σ. 110). Ούτε η Φραγκογιαννού (3,485) ούτε ο Αγάλλος (4, 468) έχουν ανάγκη να περιγράψουν τον τόπο στον οποίο κατευθύνεται η μια ή δρίσκεται ο άλλος. Η περιγραφή σ' αυτές τις περιπτώσεις δείχνει τον πληροφοριακό της χαρακτήρα.

Οι τρεις κυριότερες περιγραφές, εντούτοις, περιέχουν το βασικό πυρήνα (άρα είναι πλήρεις) και εκτείνουν τη βασική ονοματολογία και τα κατηγορήματα σε περισσότερο ή λιγότερο μακροσκελείς καταλόγους (ποσότητα). Ας δούμε την καθέμα απ' αυτές λεπτομερειακά.

Η πρώτη περιγραφή του Κάστρου δρίσκεται στην ιστορια-πλαίσιο του διηγήματος «Φτωχός Άγιος» (2,211-12) και κατα-

λαμβάνει μια περίπου σελίδα. Η ονοματολογία και τα κατηγορήματα μας δίνουν πληροφορίες για τη φύση, τη θέση και τις κλιματολογικές συνθήκες, την ιστορία και τη γενική εικόνα της περιοχής. Η ταξινόμηση των πληροφοριών αντιστοιχεί στην ομοιογένεια που είναι χαρακτηριστική στο εγκυκλοπαιδικό λήμμα (λειτουργική ταξινόμηση) προκειμένου να μεταδώσει γνώση. Το Κάστρο παρουσιάζεται ως αντικείμενο γνώσης: το σκηνικό που έλαβε χώρα η ιστορία που μαθαίνουμε στη μετα-αφήγηση. Υπάρχει, περαιτέρω, μια τάση να υπογραμμιστεί η αλήθεια των περιγραφομένων που πραγματοποιείται μέσω της φανερής παρουσίας της αφηγηματικής φωνής.

Συγκεκριμένα, το Κάστρο παρουσιάζεται ως «μία τῶν ἀγριωτέρων τοποθεσιῶν» πράγμα που αυτόματα εισάγει την περιγραφή στον τόπο των αγρίων τοποθεσιών που γνωρίζει ο αναγνώστης, δείχνοντας έτσι τη συνηθισμένη μας εμπιστοσύνη στην αναπαραστατική λειτουργία της οεαλιστικής γραφής. Το Κάστρο παρουσιάζεται ως «ἀληθής φωλεά γλάρου» (2,211 υπογράμμιση δική μου) και η περιγραφή του δεν είναι απότοκη κάποιας υπερβολής, «δέν λέγω... ύπερβολήν βεβαιῶν» (2,211). Τέλος, το Κάστρο παρουσιάζεται ως διασταύρωση του παρελθόντος του αφηγητή (παιδική ηλικία) με το παρόν του επισκέπτη (αυτοψία) και ως δεσμός μεταξύ των δυο αυτών στιγμών και της απομακρυσμένης δράσης της μετα-αφήγησης¹³. Τόσο στο επίπεδο του εκφωνήματος (εγκυκλοπαιδική κατάταξη), όσο και στο επίπεδο της εκφώνησης (κοινοτοπία, μαρτυρία, αυτοψία) υπάρχει μια τάση να υπογραμμιστεί η αλήθεια των κατηγορημάτων.

Ως προς τον τόνο της παρεχόμενης πληροφορίας παρατηρούμε ότι, μολονότι το Κάστρο χαρακτηρίζεται από πέντε κατηγορήματα με τον ίδιο μορφολογικό τύπο (άρνηση), ο τόνος δεν είναι αρνητικός. Μάλλον ουδετεροποιείται, αφ' ενός από την προοπτική και αφ' ετέρου από τη χρονική στιγμή που διέπει κανείς τα πράγματα. Το Κάστρο είναι ο άγονος δράχος (αρνητική αξιολόγηση) που συγκεντρώνει πάντως τους κατοίκους πριν το 1821. Και ακόμη περισσότερο είναι ο απόρθητος

χώρος (θετική αξιολόγηση) που σώζει τους κατοίκους από πιθανές επιθέσεις.

Την επιλογή της πληροφορίας δεν την κυβερνά αποκλειστικά ο σκοπός να μεταδοθεί η επίσημη γνώση. Η λεπτομέρεια για την «*κράμβη* ἐπί τῶν ἐπιπροσθιούντων νησιδίων» (2,212) μαζί με τις δυο μεταφορές που έχουν τον «*Βορρᾶ*» ως κοινή μεταφερόμενη ἔννοια (*tenor*) μπορεί να θεωρηθούν ως κορύφωση στη χρήση της ορητορικής γλώσσας και άρα ως «*αποκλίσεις*» από το συμβατικό μοντέλο της «*επίσημης*» γνώσης.

Ειδικότερα στην ομοιογένεια της περιγραφής η λεπτομέρεια «*ανακόπτει* και *αναστέλλει* τη συνηθισμένη ταχύτητα της ανάγνωσης» (Hamon, 1981b, σ.11)¹⁴. Η παρουσία της μεταβάλλει τον αναγνώστη σε ερμηνευτή. Σε πρώτη ανάγνωση μπορούμε να πούμε ότι η λεπτομέρεια για την «*κράμβη*» υπογοραμμίζει τη γενική αφορία του τόπου «ούδε δράκα χώματος ἔχόντων» (2,212). Η ύπαρξη όμως «*εὐχυμοτάτου* ἔδεσματος» στον «*ἀπορρῶγα* *βράχον*» εισάγει μια αντίθεση αντίστοιχη με την αντίθεση των κατοίκων που προόδευαν στο άξενο μέρος. Εξάλλου, παρ' όλη την αγριότητα του τόπου η *κράμβη* γίνεται «*δέλεαρ*» για πολλούς που διακινδυνεύουν τη ζωή τους με το «*τρομερόν* *ἐπάγγελμα*». Παρόμοια και οι «*αιμοχαρεῖς* *Βαρδαρέζοι*» στη μετα-αφήγηση αναλαμβάνουν να καταπατήσουν το άνυδρο *Κάστρο*, ἐπειδή παρ' όλη την αφορία του κρύβει ἐμψυχους και ἀψυχους θησαυρούς (2,218-19). Εάν η λεπτομέρεια διαβαστεί ἔτσι, τότε λειτουργεί ως «*ασύνδετο*» μέσα στην ξηρότητα της περιγραφής, αλλά και ως «*αναφορά*» στην οργάνωση του αφηγήματος. Με άλλα λόγια αποθηκεύει μια πληροφορία και εισάγει μια ἐνδειξη που γίνεται εκ των υστέρων κατανοητή ως ανάλογο της μετέπειτα δράσης.

Από τις δυο μεταφορές εξάλλου πιο ενδιαφέρουσα είναι η δεύτερη που στην ουσία αποτελείται από επί μέρους μεταφορές του ίδιου τύπου.

...ἄτινα μαινόμενος *βορρᾶς* ἐτάραττε καὶ ἀνετίναξεν, δργώνων ἀνεδότως τό πέλαγος ἐκεῖνο, σπείρων εἰς τούς αἰγιαλούς ναυάγια καὶ

συντρίμματα, δλέθων τούς γρανίτας εἰς ἄμμον, ξυμώνων τήν ἄμμον εἰς βράχους καὶ σταλακτίτας, ἐκλικμίζων τόν ἀφρόν εἰς ἀκτινωτούς ραντισμούς.

(2,212)

Σημασιολογικά η δήλωση των μετοχών αυτών χρειάζεται κάποιο έμψυχο ως υποκείμενο (π.χ. γεωργός) που λείπει όμως τελείως από το περικείμενο. Αντί γι' αυτό έχουμε το άψυχο «βορρᾶς». Επιπρόσθετα, οι μετοχές αυτές έχουν ως χαρακτηριστικό στοιχείο αγροτικές διαδικασίες που αποσκοπούν στην καρποφορία. Το στοιχείο αυτό όμως είναι ασύμφωνο με το δεύτερο σκέλος της μεταφοράς. Η ασυμφωνία αυτή μας καλεί σε ειρωνική ανάγνωση της μεταφοράς που καταλήγει σε αντίθεση μεταξύ γεωργού-βορρά και αγρού-θάλασσας. Η δημιουργική γεωργική εργασία αντιπαρατίθεται προς την ερήμωση. Η πληροφορία που δόθηκε με τη μεταφορά υπογραμμίζει δ.τι τονίστηκε από την προηγούμενη περιγραφή προκαλώντας τον αναγνώστη ν' ανακαλύψει ένα νέο συνδυασμό των πραγμάτων¹⁵.

Μέρη της περιγραφής αυτής επαναλαμβάνονται και στη μετα-αφήγηση (2,220-21) από την προοπτική του ήρωα και με τη φωνή του αφηγητή. Η επανάληψη εγγυάται την ακρίβεια της πρώτης περιγραφής και αποδεικνύει τη σημασιολογική της μετριοπάθεια στη μετάδοση της πληροφορίας.

Παρ' όλες τις «ποιητικές» αποκλίσεις η αρχική περιγραφή παραμένει στενά πληροφοριακή και μας προσφέρει ένα πανοραμικό πλαίσιο για τη μετα-αφήγηση. Το θέμα της τελευταίας, δηλαδή το μαρτύριο ενός απλού ανθρώπου που θυσιάζει τη ζωή του για τη σωτηρία των συνανθρώπων του και του χώρου και συνακόλουθα προκαλεί τον εξαγιασμό του χώρου («τό χῶμα... ἔξεπεμπε προσέτι εὐωδίαν ἀνεξήγητον» 2,214) αναφέρεται σε κάτι το θαυμαστό. Το θαυμαστό, που μπορεί να μεταβάλει και τον αναγνώστη σε «“θεατήν” καὶ “δσφραντήν”, τῶν λόγων» (2,214) εξισορροπείται από την «εγκυλοπαιδική» περιγραφή που καθορίζει αντιστικτικά την αλήθεια και την

πραγματικότητα του χώρου. Συνεπώς η προσκόλληση στη γεωγραφική-ιστορική πραγματικότητα επιτρέπει στον αναγνώστη να μάθει το άγνωστο μέσω του γνωστού. Η οργάνωση της περιγραφής προβάλλει την αυθεντικότητα του χώρου κι έτσι συμβάλλει στην ιστορική-αυθεντική επαλήθευση της μετα-αφήγησης¹⁶.

Η δεύτερη περιγραφή του Κάστρου δρίσκεται στο διήγημα «Στό Χριστό στό Κάστρο» (2,292) που δημοσιεύτηκε το 1892 λίγο μετά από το «Φτωχός Ἀγιος» (1891) στο ίδιο περιοδικό, την «Ἐστία». Η περιγραφή αυτή άλλωστε παραπέμπει άμεσα στην προηγούμενη: «Τό φρούριον τοῦτο, δέπερ ἀλλαχοῦ περιεγράψαμεν». Ετσι, μολονότι η περιγραφή αυτή είναι πλήρης και ανταποκρίνεται στο ίδιο ομοιογενές σύστημα κατάταξης (φύση, θέση, ιστορία), μοιάζει αρκετά συντομότερη.

Παρά τη γενική της συντομία, που δικαιολογείται χυρίως από το λόγο ότι η περιγραφή αυτή λειτουργεί ως προετοιμασία της περιγραφής της εκκλησίας («Στό Χριστό στό Κάστρο»), που ορίζει τον τόπο της δράσης, η περιγραφή παρουσιάζει ένα μάλλον μακρύ κατάλογο κατηγορημάτων (πενταπλή επανάληψη).

Σε πρώτη ματιά τα κατηγορήματα αυτά μπορεί να θεωρηθούν ότι ορίζουν το Κάστρο ως τόπο ανάμεσα στην ξηρά και στη θάλασσα. Ο πλεονασμός όμως, που εισάγει έναν εσωτερικό ρυθμό στην περιγραφή, υποσημαίνει ότι η περιγραφή αυτή δεν είναι απλώς αναφορική, δηλαδή δε στοχεύει μόνο στο να εξεικονίσει το «αμφίβιο» τοπίο. Περισσότερο προβάλλει το νόημα του χώρου ως ορίου ανάμεσα στην ξηρά και στη θάλασσα και συνδηλώνει την ασφάλεια της ξηράς και την ανασφάλεια της θάλασσας, τη σταθερότητα της ξηράς στις επιθέσεις της θάλασσας, αλλά και την ερημιά της δραχώδους ξηράς κοντά στη θάλασσα. Είναι χαρακτηριστικό ότι η λέξη «θάλασσα» που μοιάζει μόνο υφολογικά διαφοροποιημένη (πέλαγος/πόντος/θάλασσα) παίρνει τις διάφορες σημασιολογικές της αποχρώσεις από την αντιπαράθεση στη σημασία του πρώτου μέρους των κατηγορημάτων. Κοντολογίς η διανομή των κατηγο-

ρημάτων αξιολογεί την ξηρά θετικά, ενώ τη θάλασσα αρνητικά.

Μια τέτοια περιγραφή του Κάστρου, που παρουσιάζεται στο μέσο του διηγήματος με θέμα: η αποφασιστικότητα στη δικαιολογημένη ανάληψη μιας επικίνδυνης αποστολής φέρνει ευχάριστα αποτελέσματα, λειτουργεί αφ' ενός ως στόχος των ηρώων και αντικείμενο της ζήτησής τους και αφ' ετέρου ως τόπος της εγκατάστασής τους. Συνεπώς η περιγραφή έχει οριοθετική λειτουργία που υπογραμμίζει τα τμήματα του αφηγήματος. Συγκεκριμένα χωρίζει και συνδέει το επικίνδυνο θαλάσσιο ταξίδι στο Κάστρο και την εγκατάσταση των ανθρώπων σ' αυτό. Κάθε μέρος των κατηγορημάτων αντιστοιχεί και σε κάποιο μέρος της αφήγησης: χειμωνιάτικο θαλασσινό ταξίδι-κίνδυνος θανάτου vs εγκατάσταση στο Κάστρο-χαρά της ζωής¹⁷.

"Οταν ἔφθασαν εἰς τό Κάστρον καὶ εἰσῆλθον εἰς τόν ναόν τοῦ Χριστοῦ, τόσον θάλπος ἐθώπευσε τήν ψυχήν των, ὥστε ἄν καὶ ἡσαν κατάκοποι, ἄν καὶ ἐνύσταζόν τινες αὐτῶν, ἥσθάνθησαν τόσον τήν χαράν τοῦ νά ζῶσι καὶ τοῦ νά ἔχωσι φθάσει αἰσίως εἰς τό τέρμα τῆς πορείας των, εἰς τόν ναόν τοῦ Κυρίου, ὥστε τούς ἔψυγε πᾶσα νύστα καὶ πᾶσα κόπωσις.

(2,294)

'Οπως προαναφέραμε, η περιγραφή του τόπου είναι σύντομη και μεταβαίνει μετωνυμικά από το χώρο στο περιεχόμενό του, δηλαδή την εκκλησία. Η μετάβαση αυτή μετασχηματίζει την ερημιά του χώρου (αποτέλεσμα της διακοπής της χρονικής συνέχειας) και αποκαθιστά τις σχέσεις των ανθρώπων όχι μόνο με το χώρο, αλλά και με το χρόνο μέσω της εγγύτητας. Αυτό επιτυγχάνεται και με την περιγραφή των εικόνων (2,293-94) και με την επισήμανση του τόπου «ὑφ' ὃν ἐτελοῦντο τό πάλαι οἱ σεμνοί γάμοι τῶν χριστιανικῶν ἀνδρογύνων» (2,293).

Ο πλεονασμός των κατηγορημάτων που προσδιορίζουν τη φύση και την τοποθεσία του δράχου αποκρυπτογραφήθηκε ως

• 75 Σκυρος Στα Σπουργαρικανά ποιητές της ανατολικής περιοχής ήταν οι Αρμένιοι που έζησαν στην περιοχή από την Αρμενία μέχρι την Κύπρο και την Ελλάδα. Τα ποίηματα των Αρμένιων που διασώθηκαν στην Ελλάδα είναι πολλά και πολύ σημαντικά για την ιστορία της Ελλάδας.

αντιθετική σχέση μεταξύ ξηράς και θάλασσας με τις συμπαροματούσες δηλώσεις. Εάν λάβουμε υπόψη μας πως η αντίθεση είναι το τυπικό χαρακτηριστικό στο οποίο βασίζεται ο συμβολικός κώδικας, δικαιούμαστε να διαβάσουμε την περιγραφή αυτή ως προετοιμασία για την περιγραφή που ακολουθεί. Η εκκλησία γίνεται με τη σειρά της ο χώρος της ασφάλειας, της θαλπωρής, της σωτηρίας, της αμοιβής από την αγωνία, την αθεβαιότητα και τους κινδύνους της ζωής¹⁷.

«Τά Κρούσματα» (3,543-45), δημοσιευμένα το 1903, περιέχουν τη μεγαλύτερη περιγραφή του Κάστρου (τρεις σελίδες). Η έκταση αυτή οφείλεται στην έκταση της ονοματολογίας και των κατηγορημάτων σε σχέση με το εξωλογοτεχνικό παράδειγμα που θεωρήσαμε ως νόρμα. Εδώ δηλαδή η περιγραφή δεν περιορίζεται στο δράχο και στους γειτονικούς χώρους, αλλά επεκτείνεται σ' όλη την περιοχή γύρω από το Κάστρο, όπως την αντικρίζει ο δυνητικός θεατής. Εξάλλου τα κατηγορήματα που ακολουθούν κάθε όρο της ονοματολογίας απαρτίζουν μακρούς καταλόγους ανομοιογενείς μεταξύ τους, αλλά κυρίως ανομοιογενείς με ό,τι θα εκλαμβανόταν ως αντικείμενο αναφοράς της περιγραφής αυτής. Υπάρχει, πάντως, μια ομοιογένεια στην ονοματολογία¹⁸ που παραπέμπει σε πραγματικά τοπωνύμια με βάση τα οποία καθορίζονται οι άλλες τοποθεσίες (είς αίγιαλός/άκτη Κουρούπη/ἄλλος αίγιαλός/έπιπροσθιῶντα νησίδια/Καλαφάτης). Υπάρχει εξάλλου ομοιογένεια και στην ταξινόμηση που ακολουθεί η ματιά του δυνητικού θεατή (σειρά σπουδαιότητας και εμφάνισης), π.χ. κέντρον/ένθεν καί ἔνθεν/δεξιά πρός ἄνατολάς κ.λ.

Παρ' όλ' αυτά το κείμενο δε γίνεται αντιληπτό με βάση την ιεράρχηση αυτή, αλλά μάλλον με βάση τη διάταξη και την κατανομή των χαρακτηριστικών στοιχείων στα διάφορα σημεία της ονοματολογίας. Συγκεκριμένα, τα διάφορα μέρη του περιγραφικού εκφωνήματος κατανοούνται ως πεδία αντιθέσεων: η επίθεση των κυμάτων αντιπαρατίθεται στην αντίσταση του δράχου, ο «ἀμαυρός δράχος» στον «πολιόν Ἀθωνα», «τά λείψανα... γιγαντομαχίας» στον «μικρόν Τρίτωνα», η κατάσταση

το πρωί στην κατάσταση το βράδυ, οι άγονοι βράχοι στα «έξαισια λάχανα». Και η περιγραφική εκφώνηση όμως έχει παρόμοια κατάταξη: η περιγραφή της μιας ακτής αντιπαρατίθεται στην περιγραφή της άλλης «δέν φαίνεται ἐκεῖ στρῶμα...»· η πρώτη περιγραφή του βράχου στην τελευταία περιγραφή για την ιστορία του βράχου. Ενώ, με άλλα λόγια, η περιγραφή είναι μετωνυμικά καταταγμένη σύμφωνα με την αρχή της τοπικής συνάφειας, γίνεται μεταφορικά αντιληπτή βάσει της αρχής της ομοιότητας, που στην προκειμένη περίπτωση εκφράζεται ως αντίθεση.

Η αντιπαράθεση με τη σειρά της καθορίζει γενετικές, σημασιολογικές και υφολογικές διαφοροποιήσεις. Η περιγραφή του Κάστρου ξεκινά με μια μεταφορά (α' παράγραφος) και καταλήγει με ιστορική έκθεση για τον τόπο. Ξεκινά με θητορικά σχήματα και τελειώνει με περιγραφή-πράξη, δηλαδή περιγραφή-αφήγηση. Συνεπώς ξεκινά με την έκθεση του τοπικού και καταλήγει αναμιγνύοντας το τοπικό με το χρονικό. Υφολογικά, ξεκινά με υψηλό λεξιλόγιο και άλλα θητορικά τεχνάσματα (ανθρωπομορφισμός της μεταφοράς, δυναμοποίηση του λεξιλογίου μέσω των μετοχών, απαρίθμηση) και καταλήγει σε χαμηλότερους τόνους με την εισαγωγή του λεξιλογίου της εργασίας και της καθημερινής ζωής και με τη λεξική ποικιλία για την απόδοση της ακριβούς σημασίας.

Η αντίθεση αυτή που γενικεύεται σ' όλα τα επίπεδα γίνεται το κυρίαρχο στοιχείο του κειμένου και χαρίζει στην περιγραφή τον ιδιαίτερο τόνο μιας βαθμιαίας πτώσης (που δεν έχει αξιολογικά αρνητικό χαρακτήρα) από το υψηλό-εγκωμιαστικό και το μυθικό-φανταστικό, στο συνηθισμένο, στο ανθρώπινο, στο ρεαλιστικό-καθημερινό.

Ποια είναι η λειτουργία της δυσανάλογα μεγάλης αυτής περιγραφής, που ξεπερνά τα όρια του απλού σκηνικού και που - καταλαμβάνοντας το ένα τέταρτο του αφηγήματος - το κατατάσσει στα «ύδροκέφαλα», που «ἀρχίζουν μέ μιά φόρα καί τελειώνουν σ' ἔνα πούφ» (1979, σ. 32) σύμφωνα με τον Παλαμά;

Αρχικά η περιγραφή αυτή έχει πληροφοριακή λειτουργία. Οι ακτές του Κουρούπη, του Καλαφάτη κ.λ. είναι περιοχές όπου διαδραματίζονται τα γεγονότα της ιστορίας. Μια ενδεχόμενη περιγραφή-λόγος για τον Καλαφάτη, ύστερα από αποφίλα του μικρού ήρωα (3,551), αποφεύγεται, επειδή η σχετική πληροφορία έχει δοθεί στον αναγνώστη από την περιγραφή-θέαμα (3,545).

Την κύρια λειτουργία όμως της περιγραφής αυτής μπορούμε να την αποκρυπτογραφήσουμε από την πορεία της αφήγησης που ακολουθεί. Η αφήγηση έχει ως θέμα την απομυθοποίηση των φαντασμάτων ύστερα από την αυτοψία των ηρώων. Τα φαντάσματα, «τά κρούσματα», μεγαλοποιούνται από την υπερβολή των σημαινόντων («παμπόλλας διηγήσεις» 3,546 «Ολ' αύτά τά διηγοῦντο οί μάγκες... καί μάλιστα τά άδγάτιζαν κ' οί ίδιοι μέ τήν παιδικήν ψευδομανίαν των», (3,547) και των σημαινομένων (π.θ. την αφήγηση της μητέρας 3,547-48, που μάλιστα επιβεβαιώνεται ως προς την αλήθειά της, 3,548). Έτσι, το μη πραγματικό (τα κρούσματα) αποκτά υπόσταση με το λόγο και στη συνέχεια απομυθοποιείται και μέσω της πράξης (αυτοψία των ηρώων) και μέσω του λόγου (αφήγηση του ξαδέλφου, 3,555-56).

Η νυχτερινή ανίχνευση του ήρωα με τη δοϊθεια της φωτιάς – που λειτουργεί ως ψευτοθεματική – οδηγεί σε περιγραφές που αντιπαραθέτουν το μη πραγματικό με το πραγματικό. Η αφήγηση ακολουθεί μια πορεία από το φαίνεσθαι («είδε νά φαίνεται») στο είναι («έψηλάφησε κ' έδεβαιώθη»). Οι παρομοιώσεις που χρησιμοποιούνται στην περίπτωση αυτή δείχνουν ανάγλυφα το μηχανισμό παρουσίας/απουσίας. Ό,τι φαίνεται (παρομοίωση) δεν είναι παρά απουσία του πραγματικού, που στη συνέχεια αναδύεται με την περιγραφή.

Επομένως και η αφήγηση ακολουθεί μια πορεία από το υπερβολικό και φανταστικό (κι ως σημαίνον κι ως σημαινόμενο) προς το πραγματικό και το απτό. Άρα, εκτός από πληροφορίες που χρησιμεύουν αργότερα σε κάποιο σημείο της αφήγησης, η αρχική περιγραφή λειτουργεί ως δομικό πρότυπο

της αφήγησης. Όπως η άπταιστη καθαρεύουσα της εισαγωγικής παραγράφου βαθμαία μεταπίπτει σε δημιωδέστερους τόνους, κατά παρόμοιο τρόπο η γλώσσα της αφήγησης αντικαθιστά στο τέλος το ιδίωμα του αφηγητή με τα ιδιώματα των ηρώων. Η πορεία της περιγραφής εξάλλου από τα μακρινά στα οικεία (από άποψη λεξική και λογική) ακολουθείται από μια παρόμοια πορεία της αφήγησης. Εάν η πραγματικότητα οριστεί ως «οικείο», τότε η περιγραφή αρχίζει με τη μυθολογία, για να τελειώσει στην ιστορία, ενώ η αφήγηση αρχίζει με τα «κρούσματα», για να φτάσει στην απομυθοποίησή τους. Η περιγραφή λειτουργεί ως οργανωτής της αφήγησης και μας βοηθά να αντιληφθούμε τη λογική συναρμογή της.

Η εξέταση των τριών περιγραφών του Κάστρου έδωσε, νομίζω, μια γενική εικόνα της οργάνωσης της παπαδιαμαντικής περιγραφής. Ειδικότερα έδειξε ότι η πληρότητα μιας περιγραφής κρίνεται με βάση κάποια εξωλογοτεχνική νόρμα ή με βάση τα γενικά (λογικά) στοιχεία που χαράζουν την ιδέα της «μίμησης». Το κυριότερο απ' αυτά τα στοιχεία είναι η ονοματολογία που συνοδεύεται από μια σειρά κατηγορήματα¹⁹ που περιγράφουν το αντικείμενο αναφοράς. Με βάση τα κατηγορήματα κυρίως αναγνωρίζουμε μια περιγραφή και καταλαβαίνουμε σε τι διαφέρει από οποιαδήποτε άλλη.

Η ποσότητα της περιγραφής εξάλλου δεν εξαρτάται από το αντικείμενο αναφοράς, αλλά από ενδοκειμενικές σκοπιμότητες. Τέλος, ομοιογένεια γενικά υπάρχει, α) στο επίπεδο της ονοματολογίας εξαιτίας της πραγματικότητας του αντικειμένου αναφοράς, β) στο επίπεδο της ταξινόμησης, ώστε να αποδοθεί η εντύπωση της πραγματικότητας και γ) στο επίπεδο των κατηγορημάτων εξαιτίας της ιδιαίτερης κάθε φορά σημασίας της περιγραφής²⁰.

Επομένως η επιλογή και ο συνδυασμός των κατηγορημάτων είναι αυτά που παράγουν τις μεταφορικές-μετωνυμικές σχέσεις μέσα στο κείμενο, αυτά που σημασιοδοτούν την περιγραφή. Αναλυτικότερα «η περιγραφή δεν παρέχει ένα «φόντο» στο οποίο ξετυλίγονται τα γεγονότα της αφήγησης, μάλλον...

προσφέρει ένα τμήμα λόγου το οποίο στη σχέση του με κάποιο άλλο τμήμα λόγου (αφηγηματικό ή περιγραφικό) δημιουργεί τις ομολογίες που ονομάζουμε σημασία» (Chambers, 1978, σ. 93). Με άλλα λόγια η οργάνωση της περιγραφής σχετίζεται αξεδιάλυτα με τις γενικότερες αρχές της συνάρθρωσης του αφηγήματος. Γι' αυτό είπαμε και στην αρχή ότι η οργάνωση δρίσκεται σε στενή και αντιστρέψιμη εξάρτηση με τη λειτουργία.

(V) Λειτουργία της Περιγραφής

Μιλώντας παραπάνω για τα είδη, την τυπολογία και την οργάνωση της περιγραφής θίξαμε μερικές από τις ποικίλες λειτουργίες της: συγκεκριμένα τη σχέση αναλογίας/αντίθεσης με την αφήγηση, την οριοθετική και την οργανωτική λειτουργία. Στην ενότητα αυτή θ' αναλύσουμε μερικά αντιπροσωπευτικά διηγήματα που δείχνουν πώς ο συγγραφέας τακτοποιεί το διαθέσιμο λεξιλόγιο, προκειμένου να μετασχηματίσει αυτό που φαίνεται απλά αναφορικό, ώστε να παίξει κάποιον ουσιαστικό ρόλο στη γενική δομή του αφηγήματος. Θ' αρχίσουμε με δύο αλληλοσυσχετιζόμενα διηγήματα «Τό Καμίνι» (4,205-210) και «Τ' Άστεράκι» (4,305-310).

Σε πρώτη ανάγνωση «Τό Καμίνι» μοιάζει ν' αποτελείται από δύο διαφορετικά μέρη, καθένα από τα οποία έχει το δικό του νόημα. Το πρώτο μέρος αναφέρεται στο Καμίνι (κάμινοφούρνο) του τόπου, ενώ το δεύτερο σ' ένα θαλάσσιο σπήλαιο με τ' όνομα Καμίνι, όπου και διαδραματίζεται η ισχνή πλοκή που ακολουθεί. Εάν κάποιος προσπαθήσει ν' αποκαταστήσει τις περιγραφές αυτές στο επίπεδο των αντικειμένων αναφοράς τους, έχει την εντύπωση της ευκρίνειας σχετικά με κάθε αντικείμενο, αλλά της ασχετότητας σχετικά με την αφήγηση ως σύνολο. Εάν, με απλούστερα λόγια, προσπαθήσει κάποιος ν' αποκαταστήσει τις περιγραφές εμπειρικά, τότε το Καμίνιφούρνος και η ψευδαφήγηση που ακολουθεί δε σχετίζονται με

το κυρίως αφήγημα. Ένα πρόσθετο πρόβλημα είναι η φανερή αντίφαση ανάμεσα στην περιγραφική εκφώνηση («Δέν γράφω έδω διά τό καμίνι...», 4,205) και στο περιγραφικό εκφώνημα, δηλαδή ανάμεσα στη φαινομενική έλλειψη πρόθεσης και στην πράξη της περιγραφής.

Σε τέτοιες περιπτώσεις που επιτυγχάνεται η νοηματοδότηση της περιγραφής καθεαυτήν, χωρίς αυτό να συμβάλλει στη θεματική ενότητα, ο κοινός αναγνώστης τείνει να λύσει το πρόβλημα με το να ονομάζει τις περιγραφές αυτές «διακοσμητικές». Η περιγραφή περιορίζεται σ' έναν επιφανειακό αισθητικό ρόλο, που δεν παύει πάντως να βάζει σε κίνδυνο την ισορροπία του αφηγήματος.

Εάν όμως δεν αναφερθούμε κατευθείαν στα αντικείμενα αναφοράς, αλλά κοιτάξουμε το σημαίνον, δηλαδή τη λέξη Καμίνι που αναφέρεται σε δυο αντικείμενα, διέπουμε πως έχουμε μια τυπική περίπτωση ομωνυμίας κατά την οποία δυο διαφορετικές λέξεις τυχαίνει ν' αντιστοιχούν στον ίδιο φωνητικό τύπο. Έτσι υπάρχει κατ' αρχήν ταυτότητα μεταξύ των σημανόντων και διαφορά μεταξύ των σημαινομένων και των αντικειμένων αναφοράς. Εάν προχωρήσουμε όμως πέρα από τη δήλωση κάθε όρου στις συνδηλώσεις των δυο σημαινομένων, παρατηρούμε ότι τα σήματα (*semes*) του σημαινομένου «φούρνος» είναι το κόκκινο χρώμα, η βασανιστική ζέστη κ.λ., ενώ του «θαλάσσιου σπηλαίου» φυσική ομορφιά, προστασία, δροσιά κ.λ. Με βάση τα σήματα μπορούμε να ισχυριστούμε ότι τα δυο σημαινόμενα δρίσκονται σε αντιθετική σχέση μεταξύ τους, π.β. Το Καμίνι...

Είναι προωρισμένον νά μή άναπτη, νά μή καίη, νά μή έρευνεται φλόγας· δλλά νά δροσίζη καρδίας, καί δφθαλμούς καί μέτωπα άνδρων. Χάρμα τῶν δλιέων, σέμνωμα τῶν λεμβούχων, τῶν πορθμέων καί ἀκταιωρῶν.

(4, 207)

Επιπρόσθετα, το Καμίνι-θαλάσσιο σπήλαιο παρομοιάζεται

μ' ένα άλλο καμίνι που αναφέρεται σ' ένα επικλησιαστικό κείμενο. Πρόκειται για την Κάμινο που θερμαινόταν για να βασανίζει τους τρεις Παίδας, αλλά τελικά τους δρόσιζε. Έτσι το Καμίνι-σπήλαιο περιλαμβάνει τις συνδηλώσεις της ζέστης και της δροσιάς ή ακριβέστερα της δροσιάς που αναιρεί το μαρτύριο της βασανιστικής ζέστης.

Συμπερασματικά: δυο σημαίνοντα, φωνητικά όμοια, φαίνονται άσχετα στο επίπεδο της αναφοράς. Μπορούμε όμως μέσω των συνδηλώσεων των σημαινομένων ν' αλλάξουμε τη σχέση ομωνυμίας-αμφισημίας σε σχέση ομωνυμίας-πολυσημίας. Το κείμενο δηλαδή δεν αποκαθίσταται με βάση τα αντικείμενα αναφοράς, αλλά την αντίθεση των συνδηλώσεων. Η περιγραφή κατά συνέπεια δεν μπορεί να θεωρηθεί «διακοσμητική», αλλά συμβολική. Μεταξύ των δυο Καμινιών υπάρχει ένα ολόκληρο σύστημα αναλογίας που διαλανθάνουν οι χριστούτεροι δροι του. Αυτό που απομένει είναι το κίνητρο της σύγκρισης: Το Καμίνι-φούρνος αντιπροσωπεύει το βασανιστικό χώρο της σκληρής βιοπάλης στην οποία είναι μπασμένη από μικρή η ηρωίδα. Ταυτόχρονα το Καμίνι-φούρνος υποδηλώνει το μαρτύριο της φλογερής της αγάπης. Αντίθετα, το Καμίνι-σπήλαιο είναι ο χώρος της αναψυχής, που δε λειτουργεί απλώς ως πλαίσιο της δράσης ή ως χώρος ομόλογος με τον εραστή της ηρωίδας, που είναι ναύτης. Ο χώρος αυτός αποκτά νόημα από την αντίθεση ανάμεσα στη φλόγα και στη δροσιά. Είναι ο χώρος όπου η φλογερή αγάπη της ηρωίδας δρίσκει την ανταπόκριση και την πλήρωσή της. Γι' αυτό το θαλάσσιο καμίνι «τό πρωωισμένον... νά δροσίζῃ καρδίας» (4,207) περιγράφεται προκαταρκτικά ως ειδυλλιακός χώρος και ως τόπος ευχαριστίας και ευγνωμοσύνης μ' ένα εγκωμιαστικό και θρησκευτικό λεξιλόγιο.

Εάν, επιπρόσθετα με τα παραπάνω, συγχρίνουμε την αδυναμία του αφηγητή στην ψευδαφήγηση να περιμένει την απάντηση της γιαγιάς του, με την αδιαφορία της ηρωίδας στις συμβουλές των δικών της, επειδή ο πρώτος κοιμάται με «ενέλπιδα δνειρα... άναμασών ἔναυλα παραμύθια» (4,205), ενώ η δεύτε-

οη ζει με ευέλπιδα όνειρα που οδηγούν σε μια παραμυθιακής μορφής λύση, βλέπουμε ότι η πρώτη περιγραφή/ψευδαφήγηση περιέχει σε πυρηνική κατάσταση αρκετά στοιχεία που θα χρησιμοποιηθούν αργότερα στην ιστορία. Με το συσχετισμό αυτό των περιγραφών το διήγημα αποκτά θεματική και δομική συνοχή μέσω του συμβολισμού.

«Τό Καμίνι» αποτελεί μια χαρακτηριστική περίπτωση περιγραφής στην οποία το νόημα δεν παράγεται από τη συνάφεια των αντικειμένων αναφοράς, αλλά έγκειται στην εκμετάλλευση της δήλωσης και κυρίως της συνδήλωσης ομώνυμων σημαίνοντων²¹.

«Τ' Ἀστεράκι» (4,305-10), αντίθετα, αποτελεί μια ενδεικτική περίπτωση συνωνυμίας. Όλο το διήγημα στηρίζεται στο παιχνίδι των λέξεων «πούλια» και «αστεράκι» που, μολονότι είναι διαφορετικές ως σημαίνοντα, έχουν σχεδόν ταυτόσημη έννοια. Η Πούλια, η ηρωίδα, γίνεται αντικείμενο μιας λεπτομερούς περιγραφής, ενώ η ανακάλυψη και η ερμηνεία του ποιο είναι τ' αστεράκι αποτελεί και τη βασική γραμμή της υπόθεσης.

Στις περιγραφές της Πούλιας που δικαιολογούνται ως όραμα του ομοδιηγητικού αφηγητή καταχωρίζονται και διανέμονται πληροφορίες για την ηρωίδα (τα φυσικά της χαρακτηριστικά δρίσκονται σε αρμονία με το ήθος της και σε δυσαρμονία με τα θρύχα της), για τη σχέση με τους γύρω της (η ηρωίδα και ο χώρος της δρίσκονται σε σχέση αντίθεσης), για τη σχέση της με τους άλλους χαρακτήρες στην ιστορία (ο πατέρας είναι το σημασιολογικό αντίθετο της κόρης) και για τη ζωή της ενγένει που παρουσιάζεται με μια περιγραφή-πράξη.

Η αφήγηση που ακολουθεί δε μοιάζει να κάνει ικανή χρήση της πληροφορίας που δόθηκε από την αρχική περιγραφή. Αντίθετα, κατά την κρίσιμη στιγμή της αναμενόμενης λύσης του μυστηρίου (τι είναι το αστεράκι;), αντί για αφήγηση έχουμε ξανά περιγραφή της ηρωίδας, δηλαδή παύση στο χρόνο της ιστορίας που αναδάλλει τη λύση του διηγήματος. Στο τέλος αντιλαμβανόμαστε ότι δεν υπάρχει λύση: ο αφηγητής φαινο-

μενικά ξεχνά να ικανοποιήσει τη δική του (και τη δική μας) περιέργεια.

Από τα πράγματα αναγκαζόμαστε να θεωρήσουμε την περιγραφή ως λύση. Η Πούλια εξισώνεται με το αστεράκι. Η περιγραφική διαδικασία αντικαθιστά την αφήγηση και το περιγραφικό εκφώνημα υποκαθιστά την ιστορία. Η περιγραφή γίνεται αφήγηση. Δεδομένου ότι υπάρχει σημασιολογική συγγένεια μεταξύ των δυο λέξεων, ο Παπαδιαμάντης παίζει αριστοτεχνικά το παιχνίδι της υποκατάστασης, αντικαθιστώντας τη μια λέξη (αστεράκι) με την άλλη (Πούλια). Η μαγεία και το μυστήριο αυτού του διηγήματος είναι το αποτέλεσμα αυτής της υποκατάστασης.

Όπως ακριβώς «Τό Καμίνι» έτσι και «Τ' Αστεράκι» αποτελεί ένα είδος μετα-λόγου που, ενώ εμφανίζεται να παραπέμπει κατευθείαν στα πράγματα, στην πραγματικότητα παίζει με τις δυνατότητες της γλώσσας να συνδυάζει ποικίλα αντικείμενα αναφοράς με βάση τη φωνητική ή τη σημασιολογική τους ομοιότητα. Δεδομένου ότι αυτές οι επιλογές δεν είναι τυχαίες, άλλα οργανωμένες ώστε να εξυπηρετούν κάποιο κοινό σκοπό, οι μεταξύ τους σχέσεις οδηγούν όχι μόνο σ' έναν ασυνήθη συνδυασμό των πραγμάτων, αλλά συμβάλλουν στη δομική και θεματική ενότητα της αφήγησης.

Το διήγημα «Ο Άμερικανος» (2, 257-73) αρχίζει με μια εκτεταμένη παρομοίωση του μαγαζιού του Μπέρδε, που αποτελεί το σκηνικό της αρχής και του τέλους του αφηγήματος:

Τοῦ Δημήτρη τοῦ Μπέρδε τό μαγαζί ώμοιάζε, τήν έσπέραν ἐκείνην, μέ δάρκαν, κατά τό φαινόμενον φουρτουνιασμένην, δευτερόπρυμα πλέουσαν, πληττομένην ὑπό τῶν κυμάτων τήν μίαν πλευράν, μέ τό ῦδωρ εἰσπηδῶν ἀπό τήν κωπαστήν καί περιρραντίζον τούς δυστυχεῖς ἐπιβάτας, δπου δ κυβερνήτης καί δ ναύτης του φαίνονται περιφρόντιδες, δίδοντες καί λαμβάνοντες προστάγματα εις ἀκατάληπτον γλώσσαν, δ μέν ίθύνων μετά δίας τό πηδάλιον, δ δέ λύων καί δένων τά ίστια, βοηθῶν διά τῆς κώπης ἐκ τοῦ ὑπηνέμου, ἀμφότεροι τρέχοντες ἀπό τήν πρύμνην εἰς τήν πρῷραν, καταπτοοῦντες τούς ἀπειροτέρους τῶν ἐπιβατῶν, περιρραινομένους ἀπό τό ἀφρίζον κῦ-

μα, δσφραινομένους ἔγγύθεν καί γευομένους τήν ἄλμην. Ἐξημέρων
ναν δέ Χριστούγεννα, καί ἔκαστος τῶν πελατῶν ἐπεθύμει νά κάμη τά
δψώνιά του. Ὁ κύρος Δημήτρης δὲ Μπέρδες ἔτρεχεν ἐμπρός, δπίσω,
ἔκερνα νοθευμένα τούς πελάτας, ἐπώλει ἔξικια εἰς τούς ἀγοραστάς,
μέ τήν τρικυμίαν ἐσκορπισμένην εἰς τήν ὅψιν καί τήν γαλήνην ταμιευ-
μένην ἐν τῇ καρδίᾳ, γοητευόμενος ἀπό τάς φωνάς τῶν θαμώνων, ἐν-
θουσιῶν ἀπό τόν κρότον τῶν κεδράτων, τῶν πιπτόντων διά τῆς ἀνω-
θεν δπῆς, ὡς τά στρουθία εἰς τήν παγίδα, εἰς τό καλῶς κλειδωμένον
συρτάρι του.

(2, 257)

Το μαγαζί παρομοιάζεται με «φουρτουνιασμένην βάρκαν». Η σύγκριση δεν περιορίζεται σε κάποιο ιδιαίτερο χαρακτηριστικό ανάμεσα στο παρομοιάζον και στο παρομοιάζόμενο, αλλά περιλαμβάνει όλα τα κοινά σήματα: ταραχή, φασαρία, ορολογία μεταξύ του πληρώματος ακατανόητη στους άλλους κ.λ. Υπάρχει επομένως αντιστοιχία μεταξύ των δυο κάθετων αξόνων (βάρκα/μαγαζί) που εγκαθιδρύει και μια οριζόντια σχέση μεταξύ κάθε όρου των δυο αξόνων. Εάν το κείμενο αναγνωστεί με τέτοιον τρόπο, η παρομοίωση φαίνεται πλεοναστική. Και μόνη η περιγραφή του μαγαζιού θ' αρκούσε για τη μετάδοση του νοήματος.

Αναδρομικά κι αφού ακολουθήσουμε το θέμα της ιστορίας, συνειδητοποιούμε ότι το κοινό σημείο ανάμεσα στην παρομοίωση και στην περιγραφή δεν είναι η ομοιότητά τους στην αναπαράσταση των πραγμάτων, αλλά η ομοιότητα στην υπογράμμιση της απατηλότητας. Η βάρκα είναι «κατά τό φαινόμενον φουρτουνιασμένη» παρόμοια και ο μαγαζάτορας έχει «τήν τρικυμίαν... εἰς τήν ὅψιν καί τήν γαλήνην... ἐν τῇ καρδίᾳ».

Το μαγαζί, όπως είπαμε, είναι το σκηνικό της δράσης. Σύμφωνα με τον Jakobson «ο ρεαλιστής συγγραφέας παρεκβαίνει μετωνυμικά από την πλοκή προς την ατμόσφαιρα και από τους χαρακτήρες στο σκηνικό, στον τόπο και στο χρόνο» (π.β. Lodge, 1979, σ. 106). Μέσα στο περιβάλλον που περιγράψαμε παρουσιάζεται ο κύριος ήρωας που περιγράφεται μ' έναν τρό-

πο που συνδηλώνει πλούτο και απόκλιση από τον κοινό τύπο εμφάνισης κατά την εποχή που διαδραματίζεται η ιστορία. Η περιγραφή τελειώνει

‘Εφαίνετο ἀποκτήσας οίονει ἐπίχρισμα ἐπί τοῦ προσώπου, ὡς προσωπίδα τινά ἄλλου κλίματος, εὐζωίας καὶ πολιτισμοῦ, ὑφ’ ἦν ἐλάνθανε κρυπτομένη ἡ ἀληθής καταγωγὴ του.

(2, 259)

Το προσωπείο του ήρωα σε σχέση με την εσωτερική του κατάσταση δρίσκεται σε αντίστροφη αντιστοιχία με την απατηλή εμφάνιση του μαγαζιού σε σχέση με την πραγματική του κατάσταση. Στον ήρωα η φαινομενική γαλήνη κρύνει την τρικυμία, ενώ στο μαγαζί η φαινομενική τρικυμία κρύνει τη γαλήνη.

Βέβαια, η τυχόν λανθασμένη εντύπωση για το σκηνικό αποκαθίσταται αμέσως από την περιγραφή που ακολουθεί, ενώ η ερώτηση «ποιός είναι ο Αμερικάνος;» είναι ένα από τα δυο αινίγματα του διηγήματος (το δεύτερο είναι αυτό που προσπαθεί να λύσει ο Αμερικάνος)²². Τα αινίγματα αυτά προχωρούν παραλληλα: και οι δυο προσπάθειες για άμεση πληροφόρηση (διάλογος), που θα λύσει το μυστήριο, ναυαγούν. Η αποτυχία πρέπει να αποδοθεί αφ’ ενός στη χρήση διαφορετικών γλωσσών ή ιδιωμάτων (ξένη γλώσσα, ιδιόλεκτος) και αφ’ ετέρου στο γεγονός ότι ούτε ο Αμερικάνος, ούτε τα παιδιά (ο πρώτος εξαιτίας απροθυμίας και τ’ άλλα εξαιτίας αδυναμίας) μπορούν να δώσουν κάποια κατατοπιστική πληροφορία.

Η λύση των αινιγμάτων δίνεται με μια περιγραφή-θέαμα και με περιγραφή-λόγιο αντίστοιχα. Η πρώτη παρουσιάζεται εστιασμένη μέσω του Αμερικάνου, αρχίζει με μια εκτεταμένη ψευτοθεματική (παράθυρα, φωτιά, 2, 267-68) και κλείνει μ’ ένα ρεαλιστικά δικαιολογημένο τρόπο: «Τήν στιγμήν ἔκεινην ἥκουύσθησαν βήματα... Ὁ ώτακουστής ἔσπευσε νά καταβῇ...» (2, 268). Με την περιγραφή αυτή, που στην ουσία είναι περιγραφή με διπλή εστίαση, δίνεται λύση στο ερώτημα του Αμερικάνου. Η περιγραφή-λόγιος (2, 270-72), της οποίας η «ύποκερδυμένη έννοια ἐλάνθανε πάντας» (2, 270), δίνει τη λύση

στο ποιος είναι ο Αμερικάνος. Η λύση των αινιγμάτων αποκαθιστά την πραγματική ταυτότητα του ήρωα: ο Αμερικάνος είναι Έλληνας, ο Τζων Στόθισον είναι ο Γιάννης του Στάθη, η προσωπίδα διαπεράται και αποκαλύπτεται το πρόσωπο. Η πορεία των γεγονότων μετασχηματίζει την εσωτερική αγωνία σε πραγματική ευτυχία.

Υπάρχει κοινή πεποίθηση ότι ο αναγνώστης των μεταφορών και παρομοιώσεων που εντάσσονται σε μια περιγραφή δεν τις αντιλαμβάνεται ως σημασιολογικές αποκλίσεις, αλλά τις θεωρεί συστήματα που «υποστηρίζουν την παραδοχή της αναπαράστασης που προσφέρεται κατ' αρχήν κυριολεκτικά» (Riffaterre, 1981, σ. 107). Έχει όμως υποστηριχτεί επίσης ότι το αίνιγμα «κατευθύνει την προσοχή μας στην ίδια τη γλώσσα, στη δυνατότητά της για διπλοσημία, στην ικανότητά της να μεταδίδει και ταυτόχρονα να κρύβει το νόημα» (Scholes, 1974, σ. 45).

Εξετάζοντας την περιγραφή του σκηνικού σε σχέση με την αρχική παρομοιώση προσπαθήσαμε να δείξουμε την αντιστοιχία μεταξύ των όρων της περιγραφής και της παρομοιώσης που δεν προσδιορίζει μόνο το σκηνικό με ζωηρό τρόπο, αλλά υπαινίσσεται την απατηλότητα των φαινομένων. Η εκδοχή αυτή εισάγει μια μεταφορική σχέση με την περιγραφή του χαρακτήρα σ' ένα κείμενο που περιλαμβάνει ένα αίνιγμα και γι' αυτό χρησιμοποιεί σ' όλα τα επίπεδα τρόπους που αποκαλύπτουν και κρύβουν, δηλαδή αφηγητή με διαδοχικούς περιορισμούς στην προοπτική²³, διάλογο χωρίς επικοινωνία, ίδια ονόματα σε διαφορετικές γλώσσες κ.ά.

Η λύση του αφηγήματος που σχετίζεται άμεσα με την αρχή της αφήγησης (2, 268-69/271) διαδραματίζεται στο μαγαζί που δρίσκεται τώρα σε πλήρη αντιστοιχία με τον μεταμορφωμένο ήρωα. Συνεπώς η αρχική περιγραφή με την παρομοιώση εντάσσεται στους δομικούς τρόπους των αφηγήσεων-αινιγμάτων. Η παρομοιώση δεν αποσκοπεί στην υπογράμμιση των κανόνων της αληθοφάνειας, αλλά στην υπογράμμιση αυτού ακριβώς του δομικού χαρακτηριστικού.

Στο διήγημα «‘Ολόγυρα στή Λίμνη» (2, 379-400) καθορίζε-

ται ήδη από τον τίτλο το πλαίσιο της δράσης. Το «ολόγυρα» σημαίνει κύκλο και υποδηλώνει την αυτονομία, τον καθορισμό και τον περιορισμό. Η κυκλικότητα του χώρου συνδέεται στενά και επιτείνεται από την κυκλικότητα του χρόνου (συχνή χρήση της θαμιστικής αφήγησης) που αποδίδει σχεδόν όλα τα γεγονότα της ιστορίας ως επαναφορά των λεπτών, των ωρών, των εργασιών κ.λ. Στη λίμνη παρουσιάζονται σταδιακά ο βοσκός, ο ναυπηγός, ο καπετάνιος και στο τέλος όλο το νησί. Η λίμνη αποδαίνει ένας ενδεικτικός μικρόκοσμος που καθορίζει το χώρο τόσο έντονα, ώστε στο τέλος τα γεγονότα της ιστορίας χάνουν την εμφανή χρονοαιτιολογική τους σύνδεση και σχετίζονται στο μέτρο που έχουν τη λίμνη ως κοινό παρανομαστή. Απ' αυτό προκύπτει και η εντύπωση της μερικής στασιμότητας.

Η λίμνη γίνεται αντικείμενο περιγραφής: πρώτον, εφτά χρόνια μετά το παρόν της ιστορίας (2, 379), δεύτερον, κατά τη διάρκεια του παρόντος της ιστορίας (2, 380-82) και τρίτον, κατά το παρόν της ιστορίας στην επιχείρηση του Χριστοδούλη να διασώσει την Πολύμνια (2, 396-400).

Η πρώτη περιγραφική εκφώνηση ορίζει το περιγραφόμενο ως «τοποθεσίαν... προσφιλή εἰς τάς ἀνάμνησεις». Το εκφώνημα που ακολουθεί όμως δεν παρουσιάζεται ως είναι, αλλά με διαφορετική τροπικότητα ως «μη πλέον είναι» (π.την επανάληψη δέν ήτο/δέν ύπηρχον πλέον/ δέν ήτο πλέον/δέν ἐσώζετο πλέον, 2, 379). Ο τύπος της περιγραφής αυτής φανερώνει την απουσία. Η περιγραφική εκφώνηση θέτει με βάση το στοιχείο της πληρότητας όλα σχεδόν τα στοιχεία που ορίζουν τη λίμνη, αλλά στην ουσία κάνει λόγο για την παρουσία της απουσίας που έχει ως αίτιο το χρόνο. Έτσι, η έλλειψη δεν πρέπει να αναζητηθεί στο περιγραφόμενο, αλλά στον τύπο που έχει στο μυαλό του ο περιγράφων. Η ανάμνηση δηλαδή της λίμνης ως «προσφιλούς τοποθεσίας» δημιουργεί στο μυαλό του ήρωα ένα συγκεκριμένο «οφείλειν έχειν» στο οποίο δεν ανταποκρίνεται η πραγματικότητα (περιγραφή ως ανάμνηση). Κατά συνέπεια ο κυρίαρχος τόνος της περιγραφής γίνεται δυσφορικός

και αντιπαρατίθεται φαινομενικά στον τόνο της επόμενης πανοραμικής περιγραφής από τον «πάλλευκον οἰκίσκον» του Μίτζελου (2, 381-83).

Τη φορά αυτή η λίμνη περιγράφεται μαζί με τη γύρω τοποθεσία με βάση το γνωστό σχήμα των σημείων του ορίζοντα και ως παντώνυμο αποδεσμεύει μια μετωνυμική ονοματολογία (οἰκίσκος/κῆπος/δύχθη/λιμήν κ.λ.) που, ακολουθούμενη από τα κατάλληλα κατηγορήματα (πάλλευκος/εὐώδης/χλοερός/ώραιος/κ.λ.), παρέχει δόλα τα συστατικά του ειδυλλιακού τοπίου και γίνεται *locus amoenus*. Ο *locus amoenus* έχει, ως γνωστό, αισθησιακό και ερωτικό χαρακτήρα. Στην περίπτωσή μας δύμας το αισθησιακό στοιχείο παρουσιάζεται ως πραγματικότητα, ενώ το ερωτικό με όλους τους τρόπους που προσδιορίζουν την παρουσία της απουσίας. Ειδικότερα παρουσιάζεται με την πλεοναστική χρήση του «έφαντάζεσο» (2, 381-82), με την παρομοίωση «τάς ἔξαπλουσας εἰς τόν ἥλιον τάς πρασινίζούσας κλιτῦς των, ὡς εὔκολα στήθη παρθένου, ὀναδίδοντα ζωὴν καὶ σφρίγος εἰς τήν πλάσιν» (2, 382), και τέλος με τη θεματική αναλογία παρόμοιων φαντασιώσεων του ήρωα (2, 382). Η λίμνη ως αισθησιακός χώρος υπάρχει, αλλά προεκτείνεται προς το φανταστικό με το εφφέ του καθρέφτη (π.δ. την επανάληψη των λέξεων), με τον (ίδιο τρόπο που η φαντασία του ήρωα προσπαθεί να υπεραναπληρώσει την άτυχη εμπειρία του παρελθόντος με το να την προεκτείνει σ' ένα ευτυχισμένο μέλλον.

Αυτή η συνύπαρξη πραγματικότητας και φαντασίας τροποποιεί μερικώς κι αυτή την περιγραφή από περιγραφή αληθινού χώρου σε περιγραφή χώρου ανεκπλήρωτων επιθυμιών. Μπορούμε επιπρόσθετα να παρατηρήσουμε ότι, ενώ η λίμνη παρουσιάζεται ως όραμα του ήρωα («Ολα αύτά τά ἔβλεπες ἀντικρύ σου ώς τελείαν εἰκόνα ἀριστοτέχνου ἀληθῶς», 2, 383), στην ουσία περιγράφεται ως το αποτέλεσμα συνύπαρξης του ήρωα (προοπτική της φαντασίας) και του αφηγητή (προοπτική της εκλογίκευσης). Δεύτερον, ότι η θέση της περιγραφής στη χρονολογική σειρά της ιστορίας δρίσκεται μετά την πρώτη

άτυχη συνάντηση του ήρωα με την Πολύμνια.

Από τις παραπάνω παρατηρήσεις μπορούμε να συμπεράνουμε ότι παρ'όλη την αρμονία και τον αισθησιασμό του τοπίου, η δυσαρμονία ήρωα-φύσης δεν αποκαθίσταται ουσιαστικά. Μια τέτοια περιγραφή δίνει πληροφορία όχι τόσο για τον τόπο, όσο για τον άνθρωπο από την προοπτική του οποίου αντιλαμβανόμαστε τον τόπο. Ενώ δηλαδή το εστιαζόμενο είναι η λίμνη, καταλήγει να γίνει ο ήρωας όπως διέπει τη λίμνη. Η περιγραφή λειτουργεί για να χαρακτηρίσει συνεκδοχικά το πρόσωπο του ήρωα και τελικά να το αντιπαραθέσει με τον Χριστοδούλη την τρίτη φορά που μνημονεύεται η λίμνη ως σύνολο.

Στην περίπτωση αυτή η Πολύμνια είναι παρούσα και ο Χριστοδούλης δεν τη φαντάζεται, αλλά τη διέπει. Η περιγραφή μειώνεται στο ελάχιστο και γίνεται το πλαίσιο για τη βαρκάδα της Πολύμνιας και τη διάσωσή της από τον Χριστοδούλη. Ο τελευταίος δε διώνει το τοπίο ως χώρο της μελλοντικής ευτυχίας ή της παρελθοντικής ανάμνησης, αλλά ως σκηνικό στο οποίο διαδραματίζεται η πράξη. Δεν καταβάλλεται από τον τόπο, αλλά ταυτίζεται μ' αυτόν.

Χωρίς νά διστάσῃ, μέ τό ύποκάμισον καί τήν περισκελίδα, τά δποῖα ἀπετέλουν πάντοτε δλην τήν ἐνδυμασίαν του, ἐκπηδήσας ἀπό τόν καλαμῶνα, ἀπροσδοκήτως, θαυμασίως, ώς τελευταίον ἀπομεινάριον ἀρχαίας θεότητος, λιμναίας καί ὑδροβίου, ἄγνωστον καί νοθογενές, λησμονημένον ἀπό δεκαεννέα αἰώνων, διαιτώμενον ἐκεὶ εἰς τούς καλαμώνας, διαφυγόν τήν προσοχήν τοῦ χριστιανικοῦ κόσμου, ἐρρίφθη κολυμβῶν εἰς τήν λίμνην.

(2,399)

Ο locus amoenus μεταβάλλεται σε locus utilis (2,390-91/396-97) και η περιγραφή-θέαμα γίνεται περιγραφή-πράξη.

Μεταξύ των δύο αυτών περιστατικών (πρώτη συνάντηση με την Πολύμνια, διάσωση της Πολύμνιας), που συνιστούν την αρχή και το τέλος του παρόντος της ιστορίας στην αφήγηση, συμβαίνουν όλα τ' άλλα γεγονότα επί «πλατείας λωρίδος γῆς

ἀμμώδους καὶ κιστηρώδους» (2, 381), που χωρίζει τη λίμνη από τη θάλασσα. Η λωρίδα αυτή συνδηλώνει τις δύο υπάρχουσες δυνατότητες: ή το σπάσιμο του κύκλου ή τον εγκλωβισμό σ' αυτόν.

Ο τρόπος με τον οποίο οι ήρωες αντιλαμβάνονται τη φύση επεξηγεί και τον τρόπο δράσης τους, που καθρεφτίζεται και στη χρησιμοποιούμενη τεχνική. Η λίμνη που παρουσιάζεται ως κοινός παρονομαστής, ως τόπος ποικίλης δράσης αποδεικνύεται, μέσα από την περιγραφή της, τόπος διάστασης των ηρώων μεταξύ τους. Το είδος της περιγραφής, η ειδική τροπικότητά της ή και η έλλειψή της υπαινίσσονται το χαρακτήρα και την προσωπικότητα των ηρώων.

Ο κεντρικός ήρωας – μολονότι έχει το χώρο εχθρικό – δρίσκει στην περιγραφή, δηλαδή στη φανταστική προέκταση του τόπου, την ευχαρίστησή του. Ο Χριστοδούλης αντίθετα δρίσκει την ευχαρίστησή του στην εξαφάνιση του χώρου ως περιβάλλοντος. Το μέλλον των ηρώων εμφανίζεται ως συνέπεια αυτής της στάσης. Ο Χριστοδούλης πηγαίνει στην Αμερική – σπάζοντας τον κύκλο –, ενώ ο κύριος ήρωας «φιλοσοφεῖ καὶ οὐδέν πράττει».

Η περιγραφή στο «Όλόγυρα στή Λίμνη» δεν αποτελεί παύση στο χρόνο της ιστορίας, αλλά από κοινό με το χρόνο και την αφηγηματική φωνή λειτουργεί ως συνεκτικό στοιχείο που ενώνει και χωρίζει τους χαρακτήρες. Άρα αποτελεί βάση για το χαρακτηρισμό τους, επειδή καθορίζει το πλαίσιο της δράσης που με τη σειρά του δείχνει τη στάση τους και τον τρόπο του σκέπτεσθαι για τη ζωή και τον κόσμο. Η περιγραφή γίνεται ισότιμη με την αφήγηση.

Μέχρι στιγμής ασχοληθήκαμε με τις κύριες λειτουργίες της περιγραφής στον Παπαδιαμάντη. Από την παραπάνω ανάπτυξη φάνηκε, νομίζω, πως η ενότητα ενός αφηγήματος μπορεί να μείνει μετέωρη και το νόημά του καλυμμένο, εάν αναζητούμε ν' αποκαταστήσουμε την περιγραφή μόνο στην εξίσωσή της με το πραγματικό. Περιπτώσεις όπως «Τό Καμίνι» ή «Τ' Ἀστεράκι» δείχνουν καθαρά πως η περιγραφή είναι ένα

γλωσσικό παράδειγμα που μπορεί να οργανώσει ετερογενή στοιχεία του κόσμου σε μια ενότητα, είτε στο επίπεδο του σημαίνοντος είτε σ' αυτό του σημαινομένου. Ακόμη και στην περίπτωση του «'Αμερικάνου» η μετωνυμική περιγραφή έδειξε ότι δε «μιμείται» απλώς την πραγματικότητα, αλλά ότι συγκεκριμένοποιεί μεταφορικά τις συμβάσεις ενός ορισμένου είδους, δηλαδή της αφήγησης-αινίγματος. Τέλος, στο «'Ολόγνορα στή Λίμνη» οι διαδοχικές περιγραφές χαρακτηρίζουν και αποκαλύπτουν τον ιδιαίτερο τρόπο σκέψης των ηρώων. Κατά συνέπεια η παπαδιαμαντική περιγραφή δε μονοπωλείται από την αναφορική της λειτουργία, ούτε υπάρχει απλώς ως συστατικό παραγεμίσματος. Συνήθως παίζει ένα σημαντικό ρόλο και συμβάλλει ουσιαστικά στη συνοχή του αφηγήματος ως συνόλου.

(VI) Περιγραφή και Ζωγραφική

Μέχρι στιγμής ασχοληθήκαμε με την περιγραφή-θέαμα που κυρίως αποδίδει το τοπίο. Στο έργο του Παπαδιαμάντη όμως κινείται κι ένας σημαντικός αριθμός ανθρώπων που περιγράφεται η εμφάνισή τους. Δε θα ήταν λοιπόν άτοπο να εξετάσει κανείς σε γενικές γραμμές την πορτρετογραφία του Παπαδιαμάντη.²⁴

Η λέξη «πορτρέτο», που ανακαλεί συνήθως ζωγραφικές παρά λογοτεχνικές παραστάσεις, προδίδει τις σύνθετες σχέσεις της λογοτεχνίας με τη ζωγραφική και κυρίως της περιγραφής με τη ζωγραφική. Τα δυο αυτά θέματα είναι πολύ πλατιά. Εμείς θα περιοριστούμε στη σχέση της παπαδιαμαντικής περιγραφής με τη ζωγραφική, μια που οι περισσότεροι κριτικοί θεωρούν το έργο του ζωγραφική των ανθρώπων, της φύσης και των εθίμων, και χαρακτηρίζουν τον συγγραφέα ως ζωγράφο²⁵.

Η πλησιέστερη παρατήρηση των πραγμάτων δείχνει πως η έκφραση «ζωγραφῶ τά ἥθη» δρίσκεται μέσα στο πλαίσιο του

ρεαλισμού-νατουραλισμού γενικότερα και της ελληνικής ηθογραφικής παράδοσης. Η προκήρυξη της «Εστίας» στα 1883 ζητούσε «περιγραφήν σκηνῶν τοῦ δίου τοῦ ἑλληνικοῦ λαοῦ», ενώ οι πρόλογοι του Balzac – για ν' αναφέρουμε κι ένα ξένο παράδειγμα – είναι γεμάτοι από αντίστοιχη ορολογία «tableau (de la vie de Province)... peinture des élections en province» κ.λ. (βλ. Vannier, 1972, σ. 61). Αυτή η «αρρώστια της συγκριτικής αισθητικής» φαίνεται καθαρά στο εισαγωγικό σημείωμα του Γαδριηλίδη πριν από τη δημοσίευση των «Χαλασοχώρηδων» (1892), χρονικά κοντά στον «Λαμπριάτικο Ψάλτη», όπου εμφανίζεται η φράση «ζωγραφῶ τά ἥθη».

Τά έκλογικά μας ἥθη περιγράφονται μετά τῆς αὐτῆς ἀληθείας καὶ δυγάμεως, μεθ' ἡς τά ἀγγλικά έκλογικά ἥθη εἰς τὸν Πίκουϊκ, τοῦ Δικενς. "Ολη ἡ φυσιολογία, ἡ μᾶλλον ἡ στρατηγική, ἡ καλλίτερον ἡ ἐμποροληστρική τῶν ἔκλογῶν ἐναπεταμεύθη ἐν κρυσταλλώδει καταστάσει εἰς τό διήγημα αὐτό. Τύποι καὶ ἥθη καὶ τρόποι καὶ ἰδέαι ἀποτυπούνται πιστότατα. 'Ο κ. Παπαδιαμάντης εἶνε συγγραφεύς τῆς νεωτάτης ζωγραφικῆς σχολῆς τῆς λεγομένης ὑπαιθρίου, χωρίς ἐννοεῖται νά χωρῇ εἰς τά ἄκρα αὐτῆς, ἀφοῦ τόση ποίησις μετά τῆς φυσικότητος ἔρει ἐκ τῆς γραφίδος του, ὥστε πολλάι σελίδες του τόν ἀναβίβαζον μᾶλλον εἰς τὸν δρίζοντα τῆς 'Ολλανδικῆς σχολῆς ἐν τῇ γραφικῇ τέχνῃ. "Ἐν εἶδος Στέεν.

(2, 670)

a) Περιγραφή Πινάκων: Οι Εικόνες

Αναφορικά με την περιγραφή των εικόνων, δηλαδή τη μεταγραφή των εικονιστικών σε γλωσσικά σημεία, το θέμα είναι περιπλοκο και ενδιαφέρον. Αμυνόμενος για την περιγραφή του Ιουλιανού «Στό Χριστό στό Κάστρο» (2,294), ο Παπαδιαμάντης ισχυρίζεται στον «Λαμπριάτικο Ψάλτη» ότι:

ἥ φράσις ἦτο ἐξ ἀντικειμένου, δπως λέγουσιν αὐτοί· ἀπέδιδε δηλ. διά λέξεων τά χρώματα τοῦ ζωγράφου· καὶ δτι πᾶν ζήτημα περί τῶν δοξασιῶν τοῦ γράφοντος (δστις ἐν τούτοις δέν ἀρνεῖται δτι συμμερίζε-

ται τήν γνώμην τοῦ Βυζαντινοῦ τοιχογράφου) παρέλκει δλως.

(2, 516)

Μια συστηματική προσέγγιση στη συχνή περιγραφή των εικόνων στο έργο του Παπαδιαμάντη (2,293-94/491/524/3,75-77/549/4,333) αποκαλύπτει ότι οι λέξεις που αποδίδουν τις μορφές δεν ανήκουν τόσο στον συγγραφέα, όσο στο λεξιλόγιο της λειτουργικής τέχνης, είτε αυτό προέρχεται από την Καινή Διαθήκη (π.χ. «τοῦ μείζονος ἐξ ὅσων ἐγέννησαν κατά φύσιν αἱ γυναικεῖς ἀνδρῶν», 2,524), είτε από την υμνογραφία (π.χ. «ώδαιάς κάλλει μορφῆς», 2,491 «“ἀναβαλλόμενον τό φῶς ὡς ἱμάτιον”» 3,549), είτε από τα συναξάρια (π.χ. 3,75-76). Ο Παπαδιαμάντης δηλαδή ουσιαστικά δεν περιγράφει την εικόνα, αλλά παραπέμπει στη μετάδοση του ίδιου μηνύματος από μια λειτουργικά αντίστοιχη σημειολογία. Μ' αυτόν τον τρόπο θα μπορούσαμε να ερμηνεύσουμε κάπως ελεύθερα το «ἐξ ἀντικειμένου» όχι ως αυτοέκφραση, αλλά ως παραπομπή σ' ένα υπάρχον λογοτεχνικό εκκλησιαστικό κείμενο.

Η στάση αυτή απέναντι στην περιγραφή της εικόνας είναι καθαρά ιδεολογική²⁶ με την έννοια του συστήματος των ιδεών, που, επειδή έχουν υιοθετηθεί από τον συγγραφέα, σχηματίζουν την κατεύθυνση του κειμένου. Εφόσον η Ορθόδοξη εικόνα δεν είναι ούτε μίμηση του φυσικού κόσμου ούτε αντίγραφο φυσικών προτύπων, αλλά ένα οπτικό σύστημα που υπογραμμίζει την αληθινή υπόσταση των πραγμάτων και τα πνευματικά γεγονότα της λειτουργικής πράξης, εφόσον – με παπαδιαμαντική ορολογία – η εικόνα δεν είναι «ἀντικείμενον περιεργείας» αλλά «σκεῦος λατρείας» (2,524), τότε η λογοτεχνική αντιμετώπιση δεν μπορεί να είναι η εγκόσμια περιγραφή. Μια τέτοιου είδους περιγραφή – ένα είδος τουριστικού οδηγού – θα φτώχαινε διπλά το πρωτότυπο. Αντίθετα, ο Παπαδιαμάντης προτιμά την παράθεση ενός λεξιλογίου, ενός κειμένου που, όντας εξίσου «σκεῦος λατρείας», αντιμετωπίζει την εικόνα μέσα στις δυνατότητες του δικού του σημειολογικού συστήματος.

Εάν ο Όμηρος έλινε αριστοτεχνικά, κατά τον Lessing (1930, σ. 68), το πρόβλημα των σχέσεων ζωγραφικής και ποίησης με το να «μετατρέψει τη συν-ύπαρξη του σχεδίου [της ασπίδας του Αχιλλέα] σε διαδοχή και μ' αυτόν τον τρόπο να μεταβάλει την ανιαρή περιγραφή ενός αντικειμένου σε ζωντανή εικόνα μιας πράξης», ο Παπαδιαμάντης λύνει το πρόβλημα της λογοτεχνικής απόδοσης της αγιογραφίας με τη συμπαρουσίαση της εικόνας, με τ' άλλα «σκεύη» του λειτουργικού χωρόχρονου. Έτσι, αντί να περιγράψει λεπτομερειακά την εικόνα, αναφέρεται στη λογοτεχνία της λατρείας που ο αναγνώστης προσλαμβάνει στην καθημερινή ζωή της εκκλησίας ταυτόχρονα με την όραση της εικόνας.

6) Περιγραφή ανθρώπων: Οι προσωπογραφίες

Είναι πλέον κοινός τόπος ότι μολονότι η περιγραφή σχετίζεται με τη ζωγραφική στο μέτρο που και οι δυο προσπαθούν ν' αναπαραστήσουν την εξωτερική πραγματικότητα, διαφέρει απ' αυτή στο μέτρο που κάνει χρήση άλλου συστήματος για την επίτευξη του σκοπού της. Αυτό που διαστέλλει τη λεκτική περιγραφή είναι μια ασυμμετρία ανάμεσα στη χωρικότητα του αντικειμένου και στη χρονικότητα της παρουσίασής του. Ενώ, με άλλα λόγια, το σύνολο των χαρακτηριστικών ενός ζωγραφικού πορτρέτου – για να περιοριστούμε σ' αυτό – υπάρχει και σύλλαμβάνεται ταυτόχρονα ως όλο, το λογοτεχνικό πορτρέτο, εξαιτίας της γραμμικότητας της γραφής, σύλλαμβάνεται ως διαδοχή σημείων. Και ακόμη περισσότερο, ενώ η ακρίβεια και η πληρότητα ενός εικαστικού πορτρέτου υποτίθεται πως το κάνει πιο προσεγγίσιμο, η έκταση και η ποσότητα της περιγραφής μάλλον το αντίθετο επιτυγχάνουν. Γι' αυτό, όσο πιο αναλυτική είναι μια περιγραφή, τόσο λιγότερο κατανοητή γίνεται ως όλο. Η δυσκολία αυτή μετριάζεται αφ' ενός από την αναφορική τάση της περιγραφής, κυρίως όμως από την ικανότητα του αναγνώστη να συνθέτει την πληροφορία που

του δίνεται και μ' αυτόν τον τρόπο να εξατομικεύει την αντίληψή του.

Εάν η περιγραφή της εμφάνισης ενός ήρωα είναι εξαντλητική, είναι πιθανόν ότι στο τέλος θα δώσει την εντύπωση αυτόνομων μελών, όχι του συνόλου. Αντίθετα, ακόμη και η συντομότερη περιγραφή, μ' ένα ή δυο καίρια κατηγορήματα, γίνεται αντιληπτή ως όλο, καθώς ο αναγνώστης συμπληρώνει τα ελείποντα με βάση τα γνωστά κλισέ και μετά θεωρεί το αντικείμενο αναφοράς ως αποτέλεσμα της περιγραφής.

Ας πάρουμε για παράδειγμα την περιγραφή της Φραγκογιαννούς. Το όνομα και μόνο ανακαλεί την ιδέα της γυναίκας. Η περιγραφή κατόπιν προχωρεί ως εξής:

‘Η Χαδούλα, ή λεγομένη Φράγκισσα, η άλλως Φραγκογιαννού, ήτο γυνή σχεδόν έξηκοντούτις, καλοκαμωμένη, μέ άδρούς χαρακτήρας, μέ ήθος άνδρικόν, καί μέ δύο μικράς ἀκρας μύστακος ἄνω τῶν χειλέων της.

(3,417)

Η περιγραφή μας παρέχει σύντομα τη σωματική διάπλαση και το ήθος της ηρωίδας και μια μόνο λεπτομέρεια, που, με βάση δόσα είπαμε παραπάνω για τη λεπτομέρεια, ερμηνεύεται ώστε ν' ανταποκριθεί στο σημανόμενο «αντρογυνναίκα», που στη συνέχεια κατά τρόπο διαλεκτικό επαληθεύει και επαληθεύεται στο αφήγημα.

Υπάρχουν όμως και άλλοι τρόποι για να ξεπεράσει η λογοτεχνία την αδυναμία της στην ταυτόχρονη απόδοση. Και ο Παπαδιαμάντης κάνει χρήση αρκετών απ' αυτούς, όπως θα δούμε παρακάτω. Ο συντακτικός συσχετισμός των όρων που αναφέρονται σε φυσικά χαρακτηριστικά ενός προσώπου μπορεί ενμέρει να συνδηλώνει την αρμονία ή τη συμμετρία του προσώπου. Στο πορτρέτο του Μπαρμπα-Πίπη, π.χ., όλα τα μέρη του προσώπου αποδίδονται ως υποκείμενα του ρήματος (2,177). Η επανάληψη του ρήματος εξάλλου ενισχύει το ευχάριστο αποτέλεσμα δίνοντας στην περιγραφή τον αξιολογικό

της τόνο. Η διάταξη των χαρακτηριστικών του προσώπου ως υποκειμένων διατηρεί το ρυθμό της περιγραφής με την ίδια συνέπεια που ο Μπαρμπα-Πίπης φροντίζει τα χαρακτηριστικά του ανδρισμού του! Το «έπιμελως» ανήκει και στην περιγραφική εκφώνηση και στο περιγραφόμενο. Σε τέτοιου είδους περιγραφές έχουμε παραλληλισμό με την έννοια της συμμετρικής επανεμφάνισης κάποιων στοιχείων στη ροή του λόγου.

Τα αντιθετικά πορτρέτα²⁷ αφ' ετέρου συνιστούν ένα είδος αρνητικού παραλληλισμού. Με τον όρο αντιθετικά πορτρέτα εννοούμε τη συμπαράθεση της προσωπογραφίας δυο αντιθέτων χαρακτήρων:

δ Σπληνογιάννης²⁸, τεσσαρακοντούτης, ισχνός, κίτρινος, μ' ἐσθεσμένα δόματα, προξενῶν οἰκτον...

...ἡ σύζυγός του, ὡραία, τριακοντοῦτις, ὑψηλή, θοδόχρους, γλυκυτάτη, μέ μεθυστικὸν τὸ βλέμμα καὶ τὸ μειδίαμα· τίνι δποίαν διά τοῦ πρώτου βλέμματος δ θεατής, συγκρίνων αὐτήν ἐκ τοῦ σύνεγγυς πρός τόν σύζυγόν της, ἀκουσίως θ' ἄφηνε νά τοῦ ἔκφύγη ή ἐπιφώνησις:
Κρῆμα στὴ γυναίκα!

(2,416-417)

Οι περιγραφές αυτές μας υποδάλλουν και τον τρόπο ανάγνωσής τους (σύγκριση). Βέβαια, στο επίπεδο της δήλωσης έχουμε δυο διαφορετικά πορτρέτα, τα οποία δώμας αποκτούν την ιδιαίτερη σημασία τους, ακριβώς επειδή βρίσκονται σε αντιπαράθεση το ένα με το άλλο. Συχνά η αντίθεση επεκτείνεται σ' όλο το κείμενο και αποτελεί τη βάση της πλοκής του διηγήματος.

Εκτός από τα παραπάνω ο Παπαδιαμάντης χρησιμοποιεί για το λογοτεχνικό πορτρέτο κι ένα είδος ειρωνικού μεταλόγου. Η λεκτική περιγραφή παρουσιάζεται ν' αγωνίζεται να συλλάβει και ν' αποδώσει το αντικείμενο αναφοράς. Τη στιγμή δώμας που ομολογεί την ήττα της, επειδή της λείπουν οι λέξεις, έχει στην πραγματικότητα περατώσει την αναφορά στα πράγματα και ταυτόχρονα έχει αναδείξει την ίδια τη γλώσσα

στιμη, σχεδόν ώραια»). Η περιγραφή αυτή έρχεται σε αντίθεση τόσο με τη συνέχειά της, όσο και με την περιγραφή της ηρωίδας στην αρχή του διηγήματος (2,237). Μπορούμε να υποθέσουμε ότι η παραπομπή στη ζωγραφική τροποποίησε το περιγραφικό εκφώνημα.

Το χρώμα είναι ένα άλλο στοιχείο που κυριαρχεί στις παπαδιαμαντικές περιγραφές και δείχνει έναν έμπειρο γνώστη των χρωματικών συνδυασμών. Μιας και το στοιχείο αυτό έχει από καιρό παρατηρηθεί, θα περιοριστούμε σ' ένα μόνο παράδειγμα που αποτελεί δείγμα ομαδικού πορτρέτου.

“Ολαι ή σχεδόν δλαι ήσαν ώραια κοράσια μέ γαλανά δμματα, μέ μαυρα δμματα, μέ βαθέα και άμαυρά και οίνωπά δμματα, μέ λευκόν χρώτα, μέ μελίχρυσον και χνοάζοντα χρώτα, μέ μαύρους και ούλους βοστρύχους, μέ μακρούς και ξανθούς και καστανούς πλοκάμους, μέ έλαφρά βαθουλώματα περί τάς κόγχας τών δφθαλμών, μέ ώραια λεπτά ρόδινα ή άβρά και κοράλλινα χειλη, μέ κυανιζούσας φλέβας, μέ χαρίεντας λακκίσκους και γελασίνους ύπό τάς παρειάς, μέ άναστηματα νεοφύτων κυπαρίσσων, μέ λευκά τουλουπάνια, μέ λευκάς περικνημίδας, και μέ συρτάς έμβάδας.

(3,14-15)

Η περιγραφή αυτή που έχει ως παντώνυμο «τα κορίτσια» υποβάλλει τον αριθμό και την ποικιλία τελείως υπερεσιονιστικά με την εκτεταμένη παράθεση των κατηγορημάτων κι όχι με την επικράτηση της ονοματολογίας, που στην περίπτωσή μας θα ήταν το αντίστοιχο του σχεδίου.

Τέλος, ο φωτισμός (που τον αναφέραμε κι ως στοιχείο της ψευτοθεματικής) λειτουργεί στο πορτρέτο ως παράγοντας που γνωστοποιεί και εξιδανικεύει τα χαρακτηριστικά του προσώπου. Αφήνοντας κατά μέρος την περιγραφή του Γιαννιού στη «Μανδρομαντηλού» (2,162) θα περιοριστούμε στην περιγραφή του βοσκού στο «Φτωχός Ἄγιος» (2,217) που έχει προσωπογραφία χωρίς να έχει όνομα.

Κατ' ἐκείνην τήν σπιγμήν ἡ πρώτη ἀκτίς τοῦ ἀνατέλλοντος ἥλιου ἐφώτισε τό προώρως ἐρυθριδωμένον μέτωπόν του καὶ τούς χαρακτῆρας τοῦ ἰσχνοῦ προσώπου του, προσώπου μόλις τεσσαρακονταετούς, καὶ ἡ μορφὴ του ἐφάνη μυστηριώδους θελγήτρου μετέχουσα, καὶ δέν ἐφαίνετο ἄμοιρος ψυχικοῦ ἢ καὶ αἰσθητοῦ κάλλους ὁ τραχύς καὶ ἄξεστος Τσόμπανος, ὁ ὑψηλός καὶ σκληραγωγμένος καὶ ἡλιοκαής, ὁ δόσκων τάς δλίγας αἰλγάς του εἰς τὸ κατάμερον τῶν Τριῶν Σταυρῶν.

(2,217)

Το φως προστίθεται, όταν ἔχει ἡδη περατωθεί η περιγραφή. Δεδομένου μάλιστα ότι η περιγραφή αυτή περιλαμβάνει όλα τα στερεότυπα στοιχεία που μας παραπέμπουν στον τόπο «βοσκός», δε διαφοροποιεί τον ἥρωα από τα υπόλοιπα πορτρέτα της ομάδας (π.χ. 3,502). Έτοι το φως αποσκοπεί στο να διαστείλει το συγκεκριμένο πρόσωπο από το σύνολο στο οποίο ανήκει. Αυτή η διάκριση ἔχει λειτουργική σημασία: αναδεικνύει τον κύριο ἥρωα πριν από την ανάληψη της επικίνδυνης αποστολής. Είναι επίσης αξιοσημείωτο ότι η περιγραφή δε δίνεται, όταν ο ἥρωας παρουσιάζεται για πρώτη φορά στην αφήγηση (συνηθισμένη θέση του πορτρέτου), αλλά πριν από την ανάληψη της επικίνδυνης αποστολής που θα τον αναδείξει σε ἄγιο. Με άλλα λόγια η περιγραφή αυτή, που συνδυάζει το ἥθος με τα σωματικά χαρακτηριστικά, υπογραμμίζει το ἥθος μέσω του φωτισμού. Έτοι, αφ' ενός δικαιολογεί τη δράση που θ' ακολουθήσει, και αφ' ετέρου παρουσιάζει προκαταβολικά με υπαινικτικό τρόπο την κατάσταση του προσώπου μετά την εκτέλεση της πράξης του. Γι' αυτό η περιγραφή αυτή δεν πρέπει να διαβάζεται ως απλή προσωπογραφία, αλλά μάλλον ως είδος μεταβυζαντινής αγιογραφίας²⁹.

γ) Κατηγορίες πορτρέτων

Στη συνέχεια θα προσπαθήσουμε να ταξινομήσουμε τα παπαδιαμαντικά πορτρέτα. Μια τέτοια προσπάθεια αναγκαστικά θα προχωρήσει σε σχηματοποίηση του συνηθισμένου υλι-

κού, που ο Παπαδιαμάντης χρησιμοποιεί για την αναπαράσταση της εξωτερικής (με την οποία ασχολούμαστε στο κεφάλαιο αυτό) και της εσωτερικής εμφάνισης.

Ξεκινώντας από τη γενικότερη υπόθεση ότι η πορτρετογραφία στοχεύει στην υπογράμμιση της ομορφιάς στη γυναικά και της κοινωνικής θέσης στον ἄντρα, μπορούμε να ισχυριστούμε ότι οι δυο αυτές τάσεις πραγματώνονται στον Παπαδιαμάντη αφ' ενός στα πορτρέτα των κοριτσιών και αφ' ετέρου στα πορτρέτα των «προεστών». Οι ενδιάμεσες ομάδες – γυναικες, αγόρια, εργάζομενοι ἄντρες – μπορούν να ενταχτούν σ' αυτή την ακτίνα διαφοροποιούμενες κατά ένα ή περισσότερα στοιχεία από τα πορτρέτα των άκρων.

Τα πορτρέτα των κοριτσιών μοιάζουν να είναι τα πιο εκτεταμένα από την άποψη της ποσότητας και τα πιο ομοιόμορφα από την άποψη της έκφρασης. Αυτό δεν είναι απροσδόκητο, αν λάβει κανείς υπόψη του ότι τα πορτρέτα των κοριτσιών γενικά, με ελάχιστες εξαιρέσεις στον Παπαδιαμάντη (3,433/4,182), αναφέρονται σ' αυτά ακριβώς τα χαρακτηριστικά, που καθεαυτά ουδετεροποιημένα γίνονται μέσω των κοινωνικών συνδηλώσεων δείκτες της ιδανικής ομορφιάς. Με άλλα λόγια ο Παπαδιαμάντης κάνει επανειλημμένα χρήση αυτών των κατηγορημάτων που δεν αναφέρονται σε κάποιο ιδιαίτερο κορίτσι, αλλά μάλλον σε κάποιο ιδιαίτερο μοντέλο (λογοτεχνικό-ρητορικό). Σ' αυτό οφείλονται τα «μακρά ξανθή/χρυσόξανθος/ἀργυρόχρονος κόμη», «λευκή/ϋποχρως ἐπιδερμίς» «λεπτότατοι/λεπτοφυεῖς χαρακτῆρες», «γλαυκοί ὀφθαλμοί», «ρόδιναι παρειαί», «ἄβραι χεῖρες» κ.λ., οι στερεότυπες παρομοιώσεις (κρίνον, τριαντάφυλλον, περιστερά) και η παραπομπή στις άλλες τέχνες (γλυπτική) ή σε συγκεκριμένα κείμενα (Ψαλμοί). Εξάλλου αυτά τα κορίτσια προικίζονται συνήθως με το αντίστοιχο ταμπεραμέντο: θηλυκότητα, ευθραυστότητα, αγγελικές ιδιότητες.

Δεν είναι βέβαια απαραίτητο να ibrίσκονται όλα τα χαρακτηριστικά στην ίδια προσωπογραφία. Οι τυχόν τροποποιήσεις οφείλονται στη θέση του πορτρέτου και στο ρόλο του μέ-

σα στο αφήγημα. Πάντως μπορούμε γενικά να παρατηρήσουμε πως η παρθενική ομορφιά εξιδανικεύεται χωρίς να χάνει την αναφορά της στο πραγματικό. Αυτό επιτυγχάνεται με πολλούς τρόπους, π.χ. με την προσθήκη της λεπτομέρειας που υπονοεί φυσικότητα και εξατομικεύει (2,389-90)· με τη χρήση μεταφορών και παρομοιώσεων που πηγαίνουν πέρα από τα στερεότυπα σχήματα και υποδηλώνουν αναλογίες μ' ένα σημασιολογικό πεδίο που σχετίζεται με το περικείμενο της περιγραφής (2,184-85)· με τη χρήση του σχολίου, με την αντιπαράθεση του ιδανικού κοριτσιού σ' ένα μη ιδανικό περιβάλλον (4,305-306), με την προσθήκη κάποιας λεπτομέρειας που αφορά πρακτικά θέματα, κ.λ.

Καθένα απ' αυτά τα κορίτσια, αυτά που θυμόμαστε ως «ιδανικές κοπέλες του Παπαδιαμάντη», είναι η αιτία μιας συγκεκριμένης πλοκής στην οποία παίρνει παθητικά μέρος. Το τέλος του διηγήματος δηλώνει ένα μετασχηματισμό από την αρχική κατάσταση. Το ιδανικό είτε μπαίνει στα βάσανα του κόσμου ή υπδύκπτει στο θάνατο. Έτσι η Ματή «έξαπαντος ἔμελλε νά ύπανδρευθῇ» (2,209)· η Βλαχοπούλα χάνει «τήν ποίησίν της» για τον ίδιο λόγο (2,371)· η Πολύμνια «ἀπέθανεν ἡ ύπανδρεύθῃ» (2,400)· η Σειραϊνιώ πεθαίνει αμέσως μετά το γάμο (3,128-29)· η Μοσχούλα «εἶναι ἀπλῆ θυγάτηρ τῆς Εὔας, δύως ὅλαι» (3,273)· η Πούλια πρόκειται να «πουληθεί», δηλαδή να παντρευτεί (4,310) κ.λ.

Τα πορτρέτα των «προεστών» ή «προκρίτων» τοποθετούνται στο άλλο άκρο της κλίμακας. Αυτό που ενδιαφέρει σ' αυτήν την κατηγορία είναι χυρίως η ενδυμασία κι όχι η εμφάνιση που συνήθως περιγράφεται σύντομα (είτε «μαῦρος, ρωμαλέος, ἐπιβλητικός» είτε «γαλανός, ἀνοικτοπρόσωπος»). Το ένδυμα (πάντοτε ως τοπική ενδυμασία), που περιγράφεται αναλυτικά ή δίνεται με συνεκδοχικό τρόπο, δηλώνει κοινωνική τάξη και πλούτο μέσω των στερεότυπων κατηγορημάτων που αναφέρονται σε κάθε τμήμα του. Δεδομένου πάντως ότι το χρησιμοποιούμενο λεξιλόγιο δεν είναι τόσο κωδικοποιημένο και άχρονο, όπως το λεξιλόγιο της ομορφιάς, το μήκος της

περιγραφής είναι πιο περιορισμένο και το τέλος της περιγραφής προβλέψιμο. Η μνεία της ντόπιας φορεσιάς δίνει την εντύπωση ότι η εικόνα δρίσκεται σε άμεση σχέση με την κοινωνική πραγματικότητα του καιρού εκείνου.

Το πιο λεπτομερειακό πορτρέτο προεστού, που κατά παράδοξο τρόπο δε συμφωνεί με την κατάσταση του ήρωα κατά το αφηγηματικό παρόν (4, 86-87) είναι το πορτρέτο του Φραγκούλα (4, 85-86)³⁰. Αρκεί να παρατηρήσουμε τη διευθέτηση των χαρακτηριστικών που περιγράφονται. Η ενδυμασία περιγράφεται πριν από την εξωτερική εμφάνιση που σχετίζεται με τη νεότητα του ήρωα. Η αναφορά στην ευγενική του καταγωγή, τοποθετημένη ανάμεσα στο ένδυμα και στο πρόσωπο, δικαιολογεί με επικό τρόπο τόσο τη μεγαλοπρέπεια της ενδυμασίας, όσο και την ανδροπρέπεια των χαρακτηριστικών. Μια τέτοια προσωπογραφία, που ανακαλεί την ιερατική στάση του κλασικού πορτρέτου, έρχεται σε αντίθεση και με ό,τι λέγεται στην έκθεση του παρελθόντος και με ό,τι παρουσιάζεται στο αφηγηματικό παρόν. Έτσι, το πορτρέτο λειτουργεί ως όριο ανάμεσα στην προηγούμενη ευμάρεια και στην παρούσα ανέχεια του πρωταγωνιστή της ιστορίας.

Η επάλληλη εμφάνιση αφ' ετέρου δυο ειδών ενδυμασίας στη λεπτομερή περιγραφή του τοκογλύφου (2, 253) κρύβει μια σατιρική διάθεση. Συνδηλώνει τον ακροβατισμό αυτής της ομάδας ανάμεσα στην παλιά (ιδιοκτησία, πολιτική δύναμη) και στη νέα (εμπόριο, χρήματα) τάξη πραγμάτων. Η πρώτη υποδηλώνεται από τη διατήρηση της τοπικής ενδυμασίας, ενώ η δεύτερη από την προσκόλληση στο δυτικό ντύσιμο («φραγκοφορῶ»). Η περιγραφή του τελευταίου αυτού, πολύ ελλειπτική πάντοτε στον Παπαδιαμάντη, έχει παρωδιακό και ειρωνικό χρωματισμό³¹.

Μεταξύ των δύο άκρων της παρθενικής ομορφιάς και της κοινωνικής τάξης μπορεί να τοποθετήσει κανείς τα πορτρέτα των γυναικών, των αγοριών και των εργαζομένων. Αντί για το χαρακτηριστικό «ξανθή» του πορτρέτου των κοριτσιών, επικρατεί το μάλλον διακριτικό στοιχείο «μελαχροινή» στα πορ-

τρέτα των γυναικών. Η υφολογική διαφοροποίηση του χαρακτηριστικού αυτού (μελαχροινή, μελαψή, μαυρειδερή, μαύρη) μαζί με τα κατηγορήματα που προσδιορίζουν το ύψος και το βάρος, την ενδυμασία κ.λ. οδηγούν στη σχετική εξατομίκευση των χαρακτήρων. Σύμφωνα μάλιστα με το στοιχείο που τονίζεται κάθε φορά, τα πορτρέτα των γυναικών μπορεί να συνδηλώνουν πάθος (3, 56), κοινωνική κατάσταση (2, 392-93), κοινότοπη εμφάνιση (4, 26), αρρενωπότητα (3, 642) ή ασχήμα (4, 103).

Τα πορτρέτα των αγοριών έχουν ως διαφοροποιό χαρακτηριστικό την έλλειψη ορισμένων εξαρτημάτων ενδυμασίας (2, 389/3, 186) που αποκρυπτογραφείται όχι ως ανέχεια, αλλά ως σήμανση της ελευθερίας στην κίνηση και της μη υπαγωγής στις συμβάσεις ενός ορισμένου είδους ενδύματος που συνεπάγεται και κοινωνική διάκριση.

Τέλος, τα πορτρέτα των εργαζομένων μετέχουν στα στερεότυπα της κοινωνικής τους ομάδας (κυρίως βοσκός και ναυτικός) από τα οποία απαρρέουν με μετωνυμικό τρόπο τα χαρακτηριστικά του προσώπου και του σώματος (τραχύς, ήλιοκαής, φριξότριχος). Το ντύσιμό τους, που περιγράφεται σύντομα, διαφέρει απ' αυτό των προεστών στην ποιότητα και στην κατάσταση, όπως φαίνεται από τα σχετικά κατηγορήματα.

Ο Παπαδιαμάντης μας έχει δώσει, τέλος, και την αυτοπροσωπογραφία του. Η πιο πλήρης και επαληθεύσιμη εκδοχή της δρίσκεται στους «Χαλασχώρηδες» (2, 452) και περιέχει μια επιλεκτική περιγραφή των κύριων εξωτερικών χαρακτηριστικών του, αλλ' αποτελεί υπερδολή – ως συνήθως – αναφορικά με τα στοιχεία του χαρακτήρα του. Έτσι, με την παραμόρφωση του ήθους του πορτρέτου, σύμφωνα με τις αρχές της καρικατούρας, ο συγγραφέας υπαινίσσεται περιπταικτικά την ταυτότητά του. Εάν πάντως η περιγραφή αυτή δε διαβαστεί ως ειρωνική μείωση, μπορεί να οδηγήσει σε παρανόηση (π.β. Παλαμάς, 1979, σ. 30).

Η παραπάνω διαπραγμάτευση, που επέμεινε στην περιγραφή της εξωτερικής εμφάνισης των παπαδιαμαντικών χαρακτή-

ρων, υπογράμμισε ορισμένα κοινά στοιχεία που επαναλαμβάνονται σε διάφορα πορτρέτα³². Αυτή η επαναληπτικότητα μπορεί να επεκταθεί και στο «ήθος» των περιγραφομένων και να μας οδηγήσει σε γενικότερα συμπεράσματα που αφορούν τον τρόπο με τον οποίο ο Παπαδιαμάντης δημιουργεί τους χαρακτήρες του.

Μπορούμε, νομίζω, να ισχυριστούμε ότι ο τρόπος με τον οποίο ο συγγραφέας μας αντιμετωπίζει τον άνθρωπο δεν αντιστοιχεί στις επιταγές για πλήρη εξατομίκευση, όπως προϋποθέτει η ρεαλιστική αφήγηση. Και η εμφάνιση και το ήθος των ηρώων, όπως συλλαμβάνονται μέσω της περιγραφής της δράσης και των λόγων τους, μπορεί να υπαχθούν σε ορισμένα μοντέλα (τύπους).

Αυτή η έλλειψη «σφαιρικών» χαρακτήρων με εξατομικευμένη εμφάνιση και ψυχολογία μπορεί να θεωρηθεί ως παρέκκλιση του παπαδιαμαντικού έργου από το πλαίσιο της ρεαλιστικής πεζογραφίας στην οποία ανήκει. Αυτή η παρέκκλιση θα μπορούσε εντούτοις να δικαιολογηθεί εξαιτίας της πραγματικότητας την οποία ο συγγραφέας αποφασίζει ν' αναπαραστήσει. Ο Παπαδιαμάντης αποσκοπεί στην «αληθοφανή» αναπαράσταση μιας κοινωνίας η οποία δίνει πολύ λιγότερη σημασία στο άτομο απ' ό,τι ο ρεαλισμός. Συνεπώς προκύπτει το δίλημμα ανάμεσα στις προϋποθέσεις του ρεαλισμού (εξατομίκευση) και στη συλλογική αντίληψη που έχει η περιγραφόμενη κοινωνία.

Ο συγγραφέας μας λύνει αυτό το δίλημμα με το δικό του τρόπο. Αναλαμβάνει να περιγράψει αυτή την κοινωνία από μέσα. Αυτός ο τρόπος αναπαράστασης όμως εγκαθιδρύει ταυτόχρονα ορισμένες νόδομες, οι οποίες συνιστούν τον ίδιαίτερο κόσμο που εννοούμε όταν χρησιμοποιούμε τη φράση «ο κόσμος του Παπαδιαμάντη». Σ' αυτόν τον κόσμο ο άνθρωπος δεν εκλαμβάνεται ως άτομο που αποκτά σημασία, επειδή διαφέρει από το σύνολο. Ο άνθρωπος διατηρεί την ακεραιότητά του και την οντότητά του στο μέτρο που αισθάνεται ως μέλος της κοινότητας και συμμορφώνεται με τον ειδικό ρόλο που

έχει να πραγματώσει σ' αυτή. Αντίθετα καταστρέφεται συνολικά (σωματικά και ψυχικά), όταν απομακρύνεται από τη ζωή της κοινότητας.

Έτσι, η επανάληψη ορισμένων στοιχείων στην περιγραφή των χαρακτήρων, η απουσία ψυχολογικής ανάλυσης, οι κοινοτοπίες στο διάλογο (όπως θα δούμε στο επόμενο κεφάλαιο), το περιορισμένο ρεπερτόριο των πράξεών τους (όπως είδαμε στο προηγούμενο), που θα ήταν απαράδεκτα σ' ένα φεαλιστικό πεζογράφημα, επιτρέπουν τη δημιουργία ενός περιβάλλοντος στο οποίο οι άνθρωποι του Παπαδιαμάντη γίνονται κατανοητοί και η περιγραφή τους αποκτά λογική ακολουθία: αφ' ενός δε χάνουν την επαφή τους με την πραγματικότητα από την οποία πηγάζουν, και αφ' ετέρου υπογραμμίζουν αυτά τα χαρακτηριστικά που τους κάνουν να λειτουργούν ως σύμβολα ορισμένων τύπων. Η Σκιάθος γίνεται μικρόκοσμος της ανθρωπότητας.

Η ικανότητα του συγγραφέα έγκειται στις τεχνικές που χρησιμοποιεί κάθε φορά για να ξαναδιαμορφώσει το τυπικό έτσι, ώστε οι χαρακτήρες ν' αποκτήσουν ορισμένη ζωντάνια και ν' ανταποκρίνονται στις ανάγκες του συγκεκριμένου κειμένου. Αναφέραμε ήδη μερικούς τρόπους μέσω των οποίων ο Παπαδιαμάντης προσπαθεί να υποστασιοποίησε τον ιδιαίτερο τόνο και τη σημασία που θέλει να δώσει σε κάθε πορτρέτο (χαρακτηριστική λεπτομέρεια, παραλληλισμός, αντιθετικά πορτρέτα, χρήση τεχνικών από τη ζωγραφική κ.λ.). Μπορούν να προστεθούν το χιουμοριστικό σχόλιο και ο άμεσος χαρακτηρισμός που μπορεί να είναι ανάλογος ή αντίθετος από το φυσικό παρουσιαστικό.

Σ' αυτή την εντύπωση της ποικιλίας συμβάλλει και το γεγονός ότι, μολονότι οι χαρακτήρες-τύποι είναι εσωτερικά επαναληπτικοί, διαφέρουν στον τρόπο που κάθε κατηγορία αναπαριστάνεται.

Η επιλογή συγκεκριμένων χαρακτηριστικών στα πορτρέτα των κοριτσιών δείχνει μια τάση ρομαντικής εξιδανίκευσης σε σχέση με το πραγματικό. Μολονότι, εξάλλου, οι περιγραφές

των προκρίτων παρέχουν μια οεαλιστική προσωπογράφηση, ανακαλούν ως επί το πλείστον την ακινησία της ιερατικής στάσης. Αντίθετα, στις ενδιάμεσες κατηγορίες η στατική περιγραφή είναι συντομότερη και γρήγορα μεταβάλλεται σε περιγραφή-πράξη ή μικροαφήγηση. Θα μπορούσαμε να πούμε – συνεχίζοντας τη μεταφορά από τη ζωγραφική – ότι σ' αυτές τις περιπτώσεις το πορτρέτο συγγενεύει με το tableau vivant δίνοντας ζωηρά την ψευδαίσθηση ότι αντανακλά τη ζωή.

Βασισμένος στις προδιαγραφές αυτές ο Παπαδιαμάντης παρουσιάζει τους ευάριθμους χαρακτήρες του όχι με την πρόθεση της φωτογραφικής απεικόνισης – πράγμα άλλωστε αδύνατο – αλλά περιγράφοντας τόσο μόνο, ώστε να διευκολύνει τον αναγνώστη να σχηματίσει μια σαφή εικόνα του ήρωα και στη συνέχεια να τον συσχετίσει με τ' άλλα συστατικά της αφήγησης. Η επιτυχία έγκειται στη λειτουργία που το τυπικό υλικό έχει να εκπληρώσει κάθε φορά και στη λογική συναρμογή αυτής της λειτουργίας με τα υπόλοιπα στοιχεία του κειμένου.

(VII) Συμπεράσματα

Η εξέταση της περιγραφής στον Παπαδιαμάντη έδειξε, νομίζω, πως ο συγγραφέας μας απομακρύνεται γενικά από ορισμένα συμβατικά οεαλιστικά-νατουραλιστικά σχήματα. Το σημαντικότερο απ' αυτά, η ψευτοθεματική, απουσιάζει κατά κανόνα από το έργο του. Η έλλειψη αυτή, που απομακρύνει το χαρακτήρα από την περιγραφή της φύσης, των αντικειμένων και συνήθως των προσώπων μπορεί ίσως να κατανοηθεί ως ιδιότυπη σχέση του παπαδιαμαντικού χαρακτήρα με τον τόπο του. Ο άνθρωπος καθορίζεται από μια παρατεταμένη συμβίωση με τη φύση και τα πράγματα. Ο χώρος σπάνια γίνεται αντικείμενο παρατήρησης. Το τοπίο είναι τόσο ενωμένο με τον άνθρωπο, που νιώθει ένα μ' αυτό.

Η έλλειψη της ψευτοθεματικής από την άποψη της τεχνικής

καταλήγει στην απαλλαγή του κειμένου από μια διαδικασία που στο τέλος γίνεται κενό πλαίσιο.

Συνεπώς η περιγραφή στον Παπαδιαμάντη δεν είναι αποτέλεσμα της σκηνοθεσίας για τη μετάδοση του περιγραφικού εκφωνήματος από τον ένα χαρακτήρα στον άλλο. Η περιγραφή είναι η ευκαιρία για να εκφράσει ο συγγραφέας μας κατευθείαν στον αναγνώστη μια ιδιότυπη σχέση του με τη φύση, σχέση ερωτική («νά περιγράφω μετ' ἔρωτος τήν φύσιν» 2, 517). Αυτό δικαιολογεί και την έκταση και τον πλούτο της περιγραφής. Η περιγραφή του δεν καθορίζεται ούτε από την προβλέψιμη σύμβαση (αρχή-τέλος) ούτε από την απλή παραπομπή στο πραγματικό με τη χρησιμοποίηση μιας πληροφοριακής γλώσσας που συγκεντρώνει την προσοχή στή σχέση μεταξύ του σημείου αναφοράς και της πραγματικότητας.

Χρησιμοποιώντας μια χρονικά τεράστια λεξιλογική ακτίνα, ο Παπαδιαμάντης αποφεύγει αφ' ενός την καταφυγή στο συγκεκριμένο και καθορισμένο συγχρονικό λεξιλόγιο ενός περιγραφικού-ρητορικού τόπου, και ενώνει την άγνωστη και πιθανόν ξεχασμένη αρχαία λέξη με τη νεοελληνική σ' έναν τέτοιο συνδυασμό, ώστε η πρώτη να εντυπωσιάζει τον αναγνώστη και η άλλη ν' αποκτά ιδιαίτερο χρώμα στο καινούργιο της περιβάλλον. Κατορθώνει, περαιτέρω, μέσω του επιθέτου, της λεπτομέρειας, της μεταφοράς και των άλλων σχημάτων του λόγου να αποαυτοματοποιεί τη συμβατική εικόνα. Ενώ οι περιγραφές του, κυρίως εξαιτίας κάποιου τοπωνυμίου, έχουν ένα πραγματικό σημείο αναφοράς, ο Παπαδιαμάντης δε στοχεύει στην «κοινή γραμματική της όρασης», δηλαδή δεν καταγράφει «το σύνολο των προσλήψεων, των καθημερινών συνειδημάτων, των παραδόσεων, των σημειολογικών κωδίκων που ενεργοποιούνται, όταν ο οιοσδήποτε βλέπει κάτι: κοντολογίς το θέαμα του κοινωνικού υποκειμένου». Ο Παπαδιαμάντης – και σ' αυτό οφείλεται κυρίως η ποιητικότητα της περιγραφής του – αλλάζει «την προοπτική του... και αντικαθιστά τις συνθησιμένες μας σχέσεις με το πραγματικό με άλλες νέες και μυστικές, και ανακαλύπτει απροσδόκητες συνάφειες ή ασυνή-

θιστους τρόπους σύνδεσης των πραγμάτων» (Corti, 1978, σ. 73).

Βρισκόμαστε όμως μπροστά σε οεαλιστικές αφηγήσεις, πράγμα που σημαίνει πως η περιγραφή ως παράδειγμα, όσο πετυχημένη κι αν είναι, δεν μπορεί να σταθεί αυτόνομα. Περιγράφω σημαίνει πάντα περιγράφω για... Αυτό μας οδηγεί στη λειτουργικότητα κάθε περιγραφικού παραδείγματος στη σχέση του με το αφηγηματικό σύνταγμα.

Μολονότι σε μια πρώτη ματιά η έκταση και η γλώσσα της περιγραφής φαίνονται να θέτουν τη συνοχή του αφηγήματος σε κίνδυνο, νομίζω πως δείξαμε ότι η παπαδιαμαντική περιγραφή δεν αποσκοπεί μόνο στο να μας οδηγήσει στην αναγνώριση ενός κόσμου, έστω και ποιητικά δοσμένου.

Οργανωμένη κάθε φορά με διαφορετικό τρόπο, ανάλογα με τις εσωτερικές απαιτήσεις του διηγήματος, η περιγραφή εξυπηρετεί έναν ποικίλο αριθμό λειτουργιών: μπορεί ν' αποτελεί το ανάλογο ενός χαρακτήρα, ν' αποδίδει μια διάθεση, να προσανατολίζει τον αναγνώστη με το να παρέχει έμμεσα κάποια πληροφορία για το μέλλον των χαρακτήρων, να ενώνει δυο διαφορετικά μέρη του αφηγήματος, ν' αποτελεί το οργανωτικό πρότυπο της αφήγησης, να λειτουργεί ως παράγοντας αυθεντικότητας στην περίπτωση κάποιας θαυμαστής διήγησης και, τέλος, να υποκαθιστά την ίδια την αφήγηση.

Συνεπώς η παπαδιαμαντική περιγραφή δεν έχει σχεδόν ποτέ διακοσμητική λειτουργία, ούτε εξαντλείται με την παραπομπή μας στην πραγματικότητα. Η σχέση της με την πραγματικότητα αδυνατίζει συνήθως προς χάρη του σημασιολογικού της συνδέσμου με το περικείμενο, πράγμα που συχνά φέρνει στην επιφάνεια συμβολικές σχέσεις.

Ένα απόστασμα από ένα διήγημα του Παπαδιαμάντη ίσως εξεικονίζει καλύτερα, αν και με κάποια μετριοπάθεια, τη θέση που παίρνει απέναντι στην περιγραφή:

“Εως τώρα, παραδεδεγμένα κεντήματα διά τάς κόρας δλου τοῦ χωρίου ήσαν οἱ κλάρες, τά λουλούδια, τά πουλάκια, τά ρόιδα, τ' ἀστε-

φάκια, τό φεγγάρι καί δ' ἥλιος.

Άλλά πῶς νά φθάσῃ τις ν' ἀνέλθῃ εἰς τό ἵδεωδες τῶν παραμυθιῶν; Πῶς νά ζωγραφήσῃ κεντητά «τόν οὐρανό μέ τ' ἄστρα, τή γῆς μέ τά λούλουδα, τή θάλασσα μέ τά καράδια»;

Ἐσχάτως είλε σιδοδοθῆ ὅτι τό Μαλαμ τοῦ παπα-Γιαννάκη ἔβαινε πρός τό ἵδεωδες τοῦτο, καί ἀν δέν ἡμποροῦσε νά κεντῷ δλον τόν οὐρανόν, τήν γῆν καί τήν θάλασσαν, μέ δλα τά ἄστρα, τά λούλουδα καί τά καράδια, κατώρθωσε τούλαχιστον νά κεντήσῃ γωνίαν οὐρανοῦ μέ ἄστρα, γωνίαν γῆς μέ λούλουδα, καί γωνίαν θαλάσσης μέ δλίγα καράδια.

Ἄς ἦτο καί τόση μόνον γωνία οὐρανοῦ, δσην ἀνατείνουσα αὐτή τό δμμα ἐθεώρει ἀπό τό μπαλκονάκι της, τόση γωνία γῆς, δση κατήρχετο εἰς τόν κρημνόν κάτω ἀπό τό σπιτάκι της, καί τόση γωνία θαλάσσης, δσην περιέκλειε τό μικρόν λιμανάκι, μέ τά δύο ἡ τρία καραβάκια του, μέ τάς τέσσαρας βρατσέρας, τά τρία κότερα, καί τήν είκοσάδα τῶν λέμβων τῶν ἀλιευτικῶν.

Τό κατόρθωμα ἦτο μέγα.

(3,120)

Σημειώσεις

1. Ο Ἀγρας (1979, σ. 152) ισχυρίζεται ότι ο χάρτης της Σκιάθου που δρίσκεται σε κάπιοι από τα βιβλία του Merlier είναι πιθανόν χρήσιμος για επιστημονικές μελέτες των κειμένων του Παπαδιαμάντη, αλλά δεν προσφέρει τίποτα από λογοτεχνική ἀπόψη. «Ἡ Σκιάθος είναι μονάχα... στό ἔργο τοῦ Παπαδιαμάντη – πραγματική, δσο καί ποιητική». Πβ. παρόδομοια αντίδραση του Πεντζίκη (1970, σ. 53).
2. Πβ. J. Hillis Miller, 1981, σ. 119-134, ειδ. σ. 120. Και Wellek, Warren, 1973, σ. 214.
3. Πβ. Ἀγρας, 1979, σ. 152.
4. Η ταξινόμηση μπορεί να προσδάλλει εξωτερικά σημεία αναφοράς (όπως στις περιγραφές της φύσης) ή μια φυσική πορεία εσωτερική στο στατικό αντικείμενο (όπως στην περιγραφή των προσώπων). Μπορεί δύναται να οργανωθεί και μεταφορικά βάσει της αρχής της ομοιότητας.
5. Σύμφωνα με τα συστήματα αυτά, το περιγραφικό εκφώνημα (έπονσέ) εξαρτάται από το θέαμα, το λόγο ή την πράξη κάποιου ήρωα που θέλει, μπορεί και ξέρει να δει, να μιλήσει, να ενεργήσει. Απαραίτητα συστατικά αυτής της ψευτοθεμετικής, που συνεισφέρει στη θεατροποίηση της περιγραφής, εί-

ναι κάποιος χαρακτήρας ως θεατής κ.λ. και κάποιο σκηνικό που δικαιολογεί την περιγραφή και τη σχέση της με το πρόσωπο που την κάνει. Τα συστήματα αυτά εφευρέθηκαν από τους ρεαλιστές και τους νατουραλιστές του 19ου αιώνα για κοινωνικούς – ανθρωπολογικούς και αισθητικούς – ιδεολογικούς σκοπούς. Συμπορεύονται μάλιστα και με την αρχή της αντικειμενικότητας, σύμφωνα με την οποία ο συγγραφέας εξαφανίζεται πίσω από το δημιούργημά του (π.σ. σχετικά Hamon, 1981b, σ. 23 και 1982, σ. 149).

6. Συγγενής με την παρατήρηση αυτή είναι η διαπίστωση του Παλαμά (1979, σ. 32): «Άλλοτε πάλι τά διηγήματά του είναι σάν ύδροκέφαλα· άρχιζουν μέ μια φόρα και τελεώνουν σ' ένα πο υ φ. (Αύτό πάσχουν λ.χ. ή «Μαρφομαντηλού» και τά «Ναναγάνω Νανάγια»). Μιλήσαμε ήδη για τη «Μαρφομαντηλού». Στη συνέχεια θα εξετάσουμε αναλυτικά μια παρόμοια περιγραφή που υπάρχει στα «Κρούσματα».

7. Από το γεγονός αυτό μπορεί να συμπεράνει κανείς ότι για τον Ελύτη το κέντρο βάρους, «Η Μαγεία τοῦ Παπαδιαμάντη», έγκειται στην περιγραφή που τη θεωρεί ως «συμβίωση παρατεταμένη με δλων τῶν λογιάν τούς ήχους και τά χρώματα, μέ δλα τά σήματα τῆς δύμιλας τῆς ἀκατάπαυστης τῶν στοιχείων πού πασχίζει νά μεταφέρει στή γλώσσα τῶν αἰσθημάτων ὥσπου, καὶ ἀπό αὐτά στό τέλος, ν' ἀνασύνει ένα ήθος, τό δικό του προσωπικό ήθος» (1977, σ. 41). Γενικότερα θα μπορούσε να παρατηρήσει κανείς ότι η περιγραφή είναι ένα ευδιάκριτο παράδειγμα που μπορεί εύκολα να αποσπαστεί από το σύνολο που σημασιοδοτεί, χωρίς να χαλάσει καθόλου η εσωτερική της οργάνωση και πληρότητα.

8. Για κάποια σχόλια σ' αυτή την περιγραφή βλ. Lascaris, 1955, σ. 73-74 και 80-81. Επίσης Πεντζίκης, 1970, σ. 53.

9. Θα επανέλθουμε στην περιγραφή αυτή στο τέταρτο κεφάλαιο.

10. Π.β. Ph. Bonnefis, 1981, σ. 162-169.

11. Π.β. τη γνώμη του Ξενόπουλου (1971, σ. 92): «Εἰς τοῦτο συνέτεινε καὶ ή διατροφή. Τίποτε ἄλλο σχεδόν δέν ἐμελέτησεν δ Καρκαδίτσας μέ δγάπην ἀπό νεώτερα ἐλληνικά. Ἐχει τίνη μανία τοῦ συλλέκτου, δ ποῖος τό ξεθάπτει καὶ τ' ἀποθησαρίζει. Ιστορικά καὶ λαογραφικά, ἐκδεδομένα ή δινέκδοτα, πρόχειρα ή δυσεύρετα, γνωστά εἰς τούς πολλούς ή ἀγνωστα καὶ εἰς τούς δλίγους, είναι τά ἐφόδια τῆς ἀτομικῆς του καλλιεργείας».

12. Στην περίπτωση της παραλληλης χρήσης σημαινόντων στην καθαρεύουσα και στη δημοτική που παραπέμπουν στο ίδιο ή παρόμοιο σημαινόμενο έχουμε ένα είδος λεξιλογικού πλεονασμού που αντισταθμίζει ενδεχόμενη απώλεια του νοήματος που μπορεί να προέρχεται από την άγνοια κάποιου ατ' αυτά. Η μεμονωμένη χρήση εξεζητημένων λέξεων από τον Παπαδιαμάντη (π.χ. επιθέτων, π.β. Δημαρά, 1972, σ. 384) πρέπει προφανώς να αποδοθεί στη διάθεση για ανοικείωση. Η καθημερινότητα μας κάνει να συνηθίζουμε τα πράγματα. Τα αντικείμενα «είναι μπροστά μας και τα ξέρουμε, αλλά δεν μπορούμε να τα δούμε - γ' αυτό και δεν μπορούμε να πούμε κάτι σημαντικό γ' αυτά. Η τέχνη απομακρύνει τ' αντικείμενα από τον αυτοματισμό της αντίλη-

ψης με πολλούς τρόπους» (Shklovsky, 1965, σ. 13). Τα διάφορα ονόματα της Σελήνης στο «Οι Μάγιστρες» (3,232-233) νομίζω πως εξυπηρετούν και τις δύο λειτουργίες που αναφέρομε. Σχετικά με τα παπαδιαμαντικά επίθετα πολύ ενθουσιώδης είναι ο Μέλας (1911), αντίθετα προς τον Δημαρά. Π.β. και τις αντιρρήσεις του Τριανταφυλλόπουλου (1978, σ. 52-54) στους ισχυρισμούς του τελευταίου.

13. Ο Θέμελης (1975, σ. 264-265) θεωρεί ως «μαρτυρία» και τη μετάδοση της κυρίως ιστορίας ως μετα-αφήγησης. Η διαφοροποίηση των αφηγητών πολλαπλασιάζει τους γνώστες της παράδοσης και μ' αυτόν τον τρόπο επαγγέλλεται την αλήθεια της.

14. Η «λεπτομέρεια» αυτή πρέπει να διασταλεί από την «ασήμαντη λεπτομέρεια». Για την τελευταία π.β. Barthes, 1982, σ. 16.

15. Ο Θέμελης (1975, σ. 271) υπογραμμίζει το ποιητικό στοιχείο αυτής της περιγραφής: «Οι λέξεις μάια μάια δινούν δρίζοντα, είναι λέξεις-σύμβολα, διότι τά συγκεκριμένα δάντικεμενα δάναγονται σέ ένδειξεις ένός ζηγριά ωραίου κόσμου, έκφραζοντας και μεταδίδοντας τό αίσθημα του ύψηλούν».

16. Ο Μερακλής (1981, σ. 303) δίνει διαφορετική ανάγνωση.

17. Αυτός ο συμβολισμός δεν είναι άγνωστος στην εκκλησιαστική ποίηση.

18. Στο σημείο αυτό πρέπει να παρατηρήσουμε ότι εξαιτίας τού ότι: α) το παντώνυμο δεν αναφέρεται αμέσως, β) το συνηθισμένο «δράχος» αντικαθίσταται από το «πέτρας πάγος» και γ) τα γνωστά κατηγορήματα διαφοροποιούνται υφολογικά στην πρώτη παράγραφο, ο αναγνώστης δεν μπορεί αμέσως να ταυτίσει το μέρος και έτσι η περιγραφή προσεγγίζει το φανταστικό.

19. Αναφορικά με το Κάστρο τα κατηγορήματα δηλώνουν φυσική σύσταση, θέση, μέγεθος, χρώμα κι εντύπωση. Το Κάστρο χαρακτηρίζεται από τ' ακόλουθα επίθετα που δρίσκονται υφολογικά διαφοροποιημένα σ' όλες τις περιγραφές: δράχος [άνυδρος, ξενος, μονοκόμματος, γυμνός, φαλακρός] [άλικτυπος, θαλασσόπληκτος, δορεινός, μεμονωμένος] [γιγαντιαίος, ύψιτενής, ύψηλός, ύψινωτος, πελώριος, τιτάνειος] [δρφνός, άμαυρός] [μεγαλοπετής, φοβερός, άγριον μεγαλείον ἀποτνέων].

20. Π.β. ανάλογες παρατηρήσεις του Τριανταφυλλόπουλου (19816, σ. 333-334) για τη διαφορετική περιγραφή του ίδιου τόπου στο «Βαρδιάνος στα Σπόρκα» και «Τό Μοιρολόγι τῆς Φώκαιας».

21. Μια τέτοια ανάγνωση αυτού του διηγήματος δεν απέχει, νομίζω, πολύ από την παρατήρηση του Genette (1972, σ. 54-55) ότι υπάρχουν μεταφορές στον Proust που δεν εδράζονται σε καμιά πραγματική εγγύτητα δυο συγκρίσιμων διφεων της φυσικής πραγματικότητας, αλλά μάλλον σε δυο έννοιες που συγκλίνουν σε μια λέξη.

22. Π.β. σχετικά Lascaris, 1955, σ. 64.

23. Η περιγραφή του περίπατου του Αμερικάνου παρουσιάζεται με εξωτερική προσποτική που υπογραμμίζει το μυστήριο, μιας και περιλαμβάνει πολλές λέξεις που σχετίζονται με την αποξένωση (estrangement): δπως, ίσως, έφαινετο κ.λ. Βλ. σχετικά Uspensky, 1973, σ. 85-87.

24. Η Δημητριάδου σε πρόσφατη μελέτη της (1981, σ. 67-76) μας έδωσε μια πρώτη κατάταξη των Παπαδιαμαντικών πορτρέτων. Στην πρώτη της κατηγορία η εξωτερική εμφάνιση του περιγραφόμενου κυριαρχεί. Η δεύτερη κατηγορία όμως δεν περιέχει πορτρέτα, δηλαδή δεν ασχολείται τόσο με την περιγραφή, όσο με τα «βιογραφικά σημειώματα» των χαρακτήρων. Η τρίτη κατηγορία περιέχει προσωπογραφίες που αναφέρονται τόσο στο φυσικό, όσο και στο χαρακτήρα των περιγραφούμενων. Εμείς θα περιοριστούμε στην εξωτερική εμφάνιση που συνδέεται άμεσα με την περιγραφή διατυπώνοντας κάποιες δοκιμαστικές σκέψεις για την παπαδιαμαντική χαρακτηρολογία στο τέλος.

25. Πβ. για παράδειγμα Ζερδός, 1934, σ. 24· Κακλαμάνος, 1908, σ. 805 και τις γνώμες των Απέργη, Βουτιερόδη και Χ. Παπαντωνίου στο περιοδικό «Καλλιτέχνης» 1 (1911), 336-337.

26. Ξεκινώντας από άλλη προσπτική ο Δ. Τριανταφυλλόπουλος κάνει την ίδια παρατήρηση. Πβ. ιδιαίτερα την άποψή του ότι ο Παπαδιαμάντης ήταν αντίθετος με την «άφιερωποίηση τοῦ λατρευτικοῦ ἀντικειμένου καὶ τῆ μεταβολὴ τοῦ σ' ἔνα στοιχεῖο ἀλλότριο: σέ εἰκαστικό ἔκθεμα, πού ὑπακούει σὲ κανόνες αἰσθητικούς - τεχνοϊστορικούς, ἢ σέ ἐμπορευματικό ἀγαθό» (1981, σ. 179). Το ότι η περιγραφή των εικόνων δεν είναι απλή αναπαράσταση, αλλά εικονολατρική πράξη, το παρατίθεσαι και ο Θέμελης (1961, σ. 17-18).

27. Βλ. ακόμη 2,307 / 2,364 / 2,477.

28. Η τάση του Παπαδιαμάντη να υπογραμμίζει μια αναλογία ανάμεσα στο χαρακτήρα και στο όνομα δεν έχει περάσει απαρατήρητη (πβ. Ράμφος, 1976, σ. 79 και Ελύτης, 1977, σ. 51). Το όνομα υπογραμμίζει το παρουσιαστικό με την προσφυγή στη σημασία της κοινής λέξης που υπονοείται απ' αυτό. Είναι πιθανόν ότι στην τάση του αυτή βοηθήθηκε ο Παπαδιαμάντης από τη γενικότερη τάση της σκιαθίτικης κοινωνίας να επινοεί «προσωνύμια»: «εἰς τήν μικράν ἔκεινην φιλοσκάμμονα κοινωνίαν, δην πᾶς ἄνθρωπος, πρός τῷ οἰκογενειακῷ ὄνδρατι, δπερ μόνον εἰς τούς ἐπισήμους καταλόγους τῆς δημαρχίας ἀπαντᾶται, προικίζεται τοὐλάχιστον μέ δυό ἥ τρία προσωνύμια» (2,104). Εάν το όνομα είναι διαφορετικό από τη φυσική ή ηθική όψη του πορτρέτου, ή εάν η αναλογία μεταξύ ονόματος και δράσης τονίζει τη μεταξύ τους αντίθεση, τότε δημιουργείται ειρωνεία. Συνήθως η διαφορά αυτή επισύρει το ειρωνικό σχόλιο του φανερού αφηγητή (π.χ. 4,57).

29. Πβ. και Δημητριάδου, 1981, σ. 75-76.

30. Για συμπληρωματικά παραδείγματα βλ. 2,91 / 3,319.

31. Έναν άλλο τύπο συνύπαρξης του ξένου με το εγχώριο μπορεί να παρατηρήσει κανείς στα πορτρέτα των νησιωτών που επαναπατρίζονται (2,259 / 4,247).

32. Η Δημητριάδου (1981, σ. 75) ισχυρίζεται πως οι επαναλήψεις απορρέουν από την πραγματικότητα και ότι μια γενίκευση των ατομικών στοιχείων κάθε περιγραφής μας οδηγεί στον τύπο του Σκιαθίτη.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ

ΒΑΘΜΟΙ ΤΗΣ ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗΣ: ΛΟΓΟΣ

(I) Μίμηση - Διήγηση

Ήδη από την «Πολιτεία» του Πλάτωνος διαπιστώθηκε πως μια ιστορία μπορεί να μεταδοθεί με τρεις τρόπους: «άπλη διήγησει», «διά μιμήσεως», «ἢ δι' ἀμφοτέρων» (392 D). Με τον όρο «άπλη διήγησις» ο Πλάτων εννοεί την αφήγηση κατά την οποία μιλά ο ίδιος ο ποιητής και δεν προσπαθεί καθόλου να μας κάνει ν' αλλάξουμε γνώμη και να υποθέσουμε πως μιλά άλλος και όχι αυτός (393 B). Με τον όρο «μίμησις» εννοεί την εξομοίωση του λεκτικού τρόπου του ποιητή με τον τρόπο καθενός από εκείνους που έχει εξαγγείλει ως ομιλητές (393 C). Η επική (αφηγηματική) ποίηση αποτελεί μία ανάμικτη μορφή (394 C) στην οποία από καιρό σε καιρό ο ποιητής χρησιμοποιεί στη διήγησή του τη μίμηση¹.

Η πλατωνική αυτή διαίρεση, που δημιουργήσε έκτοτε μια πλούσια ερμηνευτική φιλολογία, μας παραπέμπει κατευθείαν στο φρασεολογικό επίπεδο της αφήγησης. Το επίπεδο αυτό είναι μια οριστική επιλογή που επηρεάζεται από εσωτερικούς κυρίως παράγοντες, οι πιο σημαντικοί από τους οποίους είναι: α) η φανερή ή μη παρουσία του αφηγητή, β) η σχέση του αφηγητή με το μήνυμα που μεταδίδει (συγγένεια-απόσταση) και γ) η διάρκεια που απαιτείται για το ανάλογο είδος μετάδοσης (σκηνή-περιήληψη). Οι παράγοντες αυτοί οδηγούν στην ιεράρχηση των χαρακτήρων, στην αξιολόγηση των περιστατικών και στην υπογράμμιση του θέματος.

Σχολιάζοντας λεπτομερειακά την πλατωνική διαιρεση, ο Genette φτάνει στο συμπέρασμα ότι, εφόσον η αφήγηση είναι γλώσσα που μεταγράφει μη λεκτικά στοιχεία σε λεκτικά, τότε και η πιο λεπτομερειακή μετάδοση ετεροειδών στοιχείων προϋποθέτει την παρέμβαση του αφηγητή, που αναπαριστά την πραγματικότητα χρησιμοποιώντας το ορηματικό ισοδύναμο μη λεκτικών γεγονότων. Αφ' ετέρου «μίμηση με λέξεις μπορεί να είναι μόνον η μίμηση των λέξεων» (1980, σ. 164). Στην περίπτωση αυτή δε μιλάμε για αναπαράσταση, αλλά για επαναντιγραφή της πραγματικότητας. Επειδή η μίμηση των λέξεων δεν είναι παρά ταυτολογία, ενώ η μίμηση των γεγονότων ψευδάσθηση της μίμησης, ο Genette αντικαθιστά την πλατωνική διάκριση μίμησης-διήγησης με την «αφήγηση των λέξεων» και την «αφήγηση των γεγονότων» αντίστοιχα. Ασχοληθήκαμε με τη δεύτερη στα κεφάλαια για το Χρόνο και την Περιγραφή. Η «αφήγηση των λέξεων» θα είναι το θέμα αυτού του κεφαλαίου.

Ο όρος «αφήγηση των λέξεων» δεν είναι πάντως τόσο ξεκάθαρος, όσο φαίνεται αρχικά. Η λεκτική δραστηριότητα των ηρώων δεν είναι ενιαία. Παρέχεται με αρκετές διαβαθμίσεις που καλύπτουν όλο το φάσμα από τη μίμηση ως τη διήγηση. Θα περιοριστούμε στις τρεις βασικές υποδιαιρέσεις που παρέχει ο Genette, όπου το άκρο προς τη διήγηση κατέχει ο αφηγηματοποιημένος λόγος (*narratized speech*), το άκρο προς τη μίμηση ο αναφερόμενος λόγος (*reported speech*), ενώ το ενδιάμεσο ο μετατιθέμενος λόγος (*trasposed speech*).

(II) Αφηγηματοποιημένος Λόγος

Ο αφηγηματοποιημένος λόγος είναι λόγος «που τον μεταχειρίζεται κανείς ως ένα γεγονός ανάμεσα στ' άλλα, και ως τέτοιον τον αναλαμβάνει ο ίδιος ο αφηγητής» (Genette, 1980, σ. 170). Σ' αυτή την περίπτωση η μετάδοση του λόγου του άλλου αφομοιώνεται με το αφηγηματικό κείμενο, εφόσον όχι μόνον η

έκφραση και το είδος του λόγου, αλλ' ακόμη και το περιεχόμενό του σχεδόν εξαφανίζεται. Η αφήγηση αρκείται απλώς να δηλώσει ότι διαδραματίστηκε μια πράξη λόγου. Για παράδειγμα: «Διά συγγενικής προσλιπαρήσεως ἔπεισε τήν γρια-Γερακίνα...» (2,561), «Προστυχήθη ἐπί μακρόν διά τό παιδί της» (2,576), «Ἄποτέλεσμα τῆς συνεντεύξεως τῆς Σκεύως καὶ τοῦ Νίκα...» (2,579). Τα λόγια γίνονται γεγονότα και «τίποτα τό εξωτερικό δε μας αφήνει να διακρίνουμε τι στο πρωτότυπο ήταν λόγια, στάση ή τρόπος σκέψης» (Genette, 1980, σ. 170).

Κινούμενος προς τη μίμηση ο αφηγηματοποιημένος λόγος μπορεί να περιλαμβάνει την ἐμμεση απόδοση του μηνύματος που ανήκει σε κάπιοιν από τους χαρακτήρες και ενσωματώνεται στο λόγο του αφηγητή. Για παράδειγμα:

Καὶ οἱ ἀκροαταὶ δυσκόλως ἡδύναντο νά ἐννοήσωσι, διότι δέν ἦξευρον ἀπ' ἀρχῆς τίποτε. Ἐπόρκειτο περὶ ἑργολαβίας, περὶ ἔντελειας, περὶ κατασκευῆς παραπηγμάτων, καὶ περὶ καθάρσεως διά τούς ἐπιβάτας τῶν καταπλεόντων πλοίων. Τόσον μόνον ἐνόησαν ἀμυδρῶς.

(2, 559)

Οι περιπτώσεις αυτές δηλώνουν ένα μηδαμινό βαθμό εκπροσώπησης του λόγου των ηρώων στην αφήγηση, υπογραμμίζουν την απόσταση και τον αφηγητή και του αναγνώστη από το μήνυμα και χρησιμοποιούνται συνήθως για δευτερεύοντα γεγονότα της ιστορίας που καταλαμβάνουν μικρή διάρκεια στην αφήγηση.

(III) Αναφερόμενος Λόγος

Τα αντίθετα χαρακτηριστικά έχει ο αναφερόμενος λόγος, όταν δηλαδή ο αφηγητής προσποιείται ότι παραχωρεί το λόγο στους χαρακτήρες. Στην περίπτωση αυτή έχουμε ένα δεύτερο λόγο (το λόγο των ηρώων), που διαστέλλεται από τον πρώτο λόγο (το λόγο του αφηγητή), πράγμα που τον κάνει όχι μόνο μέσο αναπαράστασης της έκφρασης των ηρώων, αλλά και αν-

τικείμενο αυτής της αναπαράστασης.

Ο ευθύς λόγος των ηρώων στον Παπαδιαμάντη, που εμφανίζεται κυρίως με τη μορφή διαλόγου, έχει χαρακτηριστεί μέσα στο γενικότερο πλαίσιο της αναπαράστασης του λόγου των ηρώων στην πεζογραφία ως «φωνογραφική» αναμετάδοση (π.β. Vitti, 1980, σ. 76) και έχει επαινεθεί για τη ζωντάνια και το χρώμα του. Αρκεί ν' αναφέρουμε τη γνώμη του Άγρα: «Κι' δχι μόνο τή φυσικότητα, δχι μόνο τή δύναμη, δχι μόνο τό τυπικό, μά δάκρυ μαί τό φωνητικό μέρος τό διασώζει ἀκέραιο [δ Παπαδιαμάντης] – καί τούτο μαζί μ' δλους τούς ξενισμούς, η μέ τούς παιδικούς, η μ' δ, τι τό ίδιότροπο, τό ἀνώμαλο, τό πρωτότυπο – φτάνει νά είναι πραγματικό» (1979, σ. 154).

'Οσον αφορά τη φωνογραφική αναμετάδοση θα είχε κανείς να παρατηρήσει ότι ήδη από το 1941 ο Ρωμαίος (1979, σ. 191-206) είχε διαπιστώσει ότι δεν υπάρχει εξαριθμωμένη μαρτυρία ειδικού μελετητή για το ιδίωμα της Σκιάθου – που μοιάζει με το θεσσαλικό ιδίωμα – ότι τα γλωσσικά ιδιώματα τροποποιούνται σε σχετικά σύντομα χρονικά διαστήματα και τέλος ότι ο συγγραφέας δε χρησιμοποιεί πάντοτε ούτε την ίδια γλωσσική μορφή ούτε την ίδια για όλα τα ομιλούντα πρόσωπα.

Οι παρατηρήσεις αυτές θα μπορούσαν να ενταχθούν σε ορισμένες γενικότερες θεωρητικές διαπιστώσεις σχετικά με τη φωνογραφική καταγραφή του λόγου των ηρώων στη λογοτεχνία. Είναι γνωστό πως ό, τι μοιάζει με πιστή καταγραφή δεν είναι παρά μια λογοτεχνική σύμβαση που προσπαθεί με το παιχνίδι ορισμένων λέξεων, φράσεων-κλειδιών κ.λ. να αποδώσει τη ψευδαίσθηση του πώς μιλά κάποιος ήρωας σύμφωνα με κοινωνιογλωσσολογικές συμβάσεις. Συνεπώς η μίμηση των λέξεων – ακόμα και στην πιο στοιχειώδη της μορφή – δεν αποδίδει το πραγματικό, αλλά το κάνει κατανοητό ως δείκτη ηλικίας, εκπαίδευσης, καταγωγής, φύλου κ.λ., παρόμοιο με άλλους δείκτες που δεν έχουν άμεση σχέση με την πλοκή, αλλά συμβάλλουν στη δημιουργία ατμόσφαιρας σε κάθε αφήγημα.

Εάν η επιλογή των στοιχείων αυτών είναι επιτυχημένη, τότε ανταποκρίνεται στο είδος εκείνο της αληθοφάνειας – ένα εί-

δος μάσκας – που μας κάνει να πιστεύουμε ότι το έργο συμμορφώνεται με την πραγματικότητα κι όχι με τους δικούς του νόμους. Παρ’ όλ’ αυτά από καιρό σε καιρό το κείμενο αποδάλλει τη μάσκα, όταν π.χ. μας παρέχει μετά από κάποιο διάλογο σχόλια, όπως το ακόλουθο: «Τοιοῦτος ήτο ως ἔγγιστα δ τόνος, ἀν δχι τό περιεχόμενον. Στενογράφος δέν ἔτυχε νά παρευρεθῆ και τό μηχάνημα τοῦ φωνογράφου δέν εἶχε διαδοθῆ... ἀκόμη» (4, 158). Συμπερασματικά μπορούμε να πούμε ότι ο αναφερόμενος λόγος των ηρώων δεν πρέπει να κρίνεται με βάση (ανύπαρκτα) γλωσσολογικά κριτήρια ως προς την πιστότητά του σε σχέση με το λόγο της εποχής εκείνης – δηλαδή εξωκειμενικά – αλλά με βάση τη λειτουργικότητα της συγκεκριμένης κάθε φορά μορφής στο κείμενο ως όλο.

Οι ιερείς και οι βοσκοί, για ν’ αναφέρουμε ένα μόνο παράδειγμα, που έζησαν στη Σκιάθο τον προηγούμενο αιώνα, υποτίθεται πως μιλούσαν την ίδια διάλεκτο. Ο λόγος τους, εντούτοις, διαφοροποιείται σημαντικά στο έργο του Παπαδιαμάντη. Ο λόγος του ιερέα², και κυρίως όταν έχει τη διδαχή ως ελλεκτική ενέργεια (*illocutionary act*)³, δρίσκεται πολύ κοντά στο αφηγηματικό ιδίωμα. Μ’ αυτή τη μορφή απαιτεί να διαβαστεί όχι ως λόγος προσωπικός, αλλ’ ως λόγος αυθεντικός-αυταρχικός. Ο λόγος αυτός είναι, κατά τα λόγια του Bakhtin (1981, σ. 342), λόγος που προϋπάρχει και αναγνωρίζεται πλατιά⁴. Οποιαδήποτε προσπάθεια τροποποίησης ενός τέτοιου λόγου (π.χ. μετάδοσή του μέσω κάποιας διαλέκτου) υπάρχει κίνδυνος να επιβραδύνει ή να ελαττώσει την κατανόηση του μηνύματος και, το κυριότερο, να το περιβάλλει με άλλες συνδηλώσεις, ενώ το μήνυμα ενός τέτοιου λόγου – ανεξάρτητα από πρόσωπα – ή το αποδέχεται κανείς ακέραιο ή ακέραιο το απορρίπτει. Η προσέγγιση εξάλλου του λόγου αυτού προς το αφηγηματικό ιδίωμα, που στην περίπτωση των εξω-/ετεροδιηγητικών αφηγητών του 19ου αιώνα θεωρείται λόγος της αλήθειας, τον κατοχυρώνει ακόμη περισσότερο ως προς την αλήθειά του.

Αντίθετα, η διατήρηση του διαλεκτικού ιδιώματος στους

βοσκούς⁵ – οι γριές και τα παιδιά⁶ θα μπορούσαν επίσης να χρησιμεύσουν ως παραδείγματα – λειτουργεί ως απόλυτα εξατομικευτικό στοιχείο σε σχέση με άλλους χαρακτήρες της αφήγησης και τείνει να δημιουργήσει την αίσθηση ενός απομονωμένου και περιορισμένου βουκολικού κόσμου, σαν κι αυτόν του παραδοσιακού ειδυλλίου, όπου ο πολιτισμός (άρα και η γλώσσα) της πόλης δεν έχουν φτάσει ακόμη, όπως φαίνεται κι από το ακόλουθο αφηγηματικό σχόλιο:

‘Ητον γυνή ἀπ’ τά βουνά, σύζυγος ποιμένος, τοῦ Θοδωρῆ τοῦ Τσολοβίκου, ἀπό ἐκείνας τάς ἀρχαίκας – τίς πρωτινές ἡ παλαικές, καθώς τάς ἔλεγαν. Εἶχε ζήσει εἰς τά ήμερα βουνά τά ἐγγύς τῆς πολίχνης, δπου δ παρείσακτος νεωτερισμός ἀκόμη δέν εἶχε ποδάρια διά ν’, ἀναρριχηθῆ, ὧνόμαζε το πιάτο, πινάκι, την σουπιέρα λοπάδα, τό μπαρμπούνι τριγλί, τό τσεκούρι ἀξινάρι, τήν πουλάδα νοσσίδα, και τήν κουμπάρα, εἰς τήν δποίαν ὥμιλει, τήν προστηγόρευε «συντέκνισσα». Πλήν τούτων, εἶχεν ἄλλας τινάς ἀφελεῖς λεπτότητας και εὐφημισμούς εἰς τήν γλώσσαν, και τόν τοκετόν τόν ἀπεκάλει «σπαργάνισμα».

(3, 583)

Εκτός από τις περιπτώσεις του ομαδικού ιδιώματος και οι ελάχιστες περιπτώσεις ιδιολέκτου που εμφανίζονται στον Παπαδιαμάντη (αρκετά περιορισμένες, επειδή συνήθως οι χαρακτήρες δεν προσδιορίζονται εξατομικευτικά, παρά μόνο για τις ανάγκες του συγκεκριμένου αφηγήματος π.χ. 3, 183 κ.ε.) δεν αποσκοπούν απλώς και μόνο στη μίμηση της πραγματικότητας.

Ας πάρουμε για παράδειγμα τον αναγκαστικό⁷ (ελλείψει συνομιλητή) μονόλογο του Μπαρμα-Διόμα στην «Ύπηρέτρα» (2,95-101), όπου ο ήρωας απαριθμεί τα παρελθοντικά του βάσανα και την αλγεινή επαφή του με την κυβερνητική γραφειοκρατία που τον ἐφέρε στην κατάσταση αυτή και παραλίγο (στη συνέχεια της ιστορίας) να του στοιχίσει τη ζωή. Η παραφθορά της κρατικής ορολογίας στο μονόλογο αυτό, που τονίζεται από τα πλάγια γράμματα, συνιστά καρικατούρα ενός

δυνητικού λόγου, που, ενώ μοιάζει να φτάνει στο υπέρτατο σημείο απόδοσης της πραγματικότητας, στην ουσία όχι μόνο υπογραμμίζει το πεποιημένο, αλλά προκαλεί μέσω της υπογράμμισης ένα είδος μεταγλωσσικού σχολίου του λάθους.

Ἐνίστε, ἐλλείψει διαιλητοῦ, διηγεῖτο τά παράπονά του εἰς τούς ἀνέμους καὶ εἰς τά κύματα:

— Πήγα δά καὶ στήν Ἀθήνα, σ' ἔκεινο τό Ἰππομαχικό, καὶ μᾶδωκαν, λέει, δύο σφάκελα, νά τά πάω στό Σοκομείο, νά παρουσιασθῶ στήν Πιτροπή· πήγα καὶ στήν Πιτροπή, δ' ἔνας δ' γιατρός μέ νῆρε γερό, ἄλλος σακάτη, κι αὐτοί δέν ἤξευραν... ὑστερα γύρισα στό ὑπουργεῖο καὶ μοῦ εἴπαν, «σύρε στό σπίτι σου, κ' ἐμεῖς θά σου στείλωμε τή σύνταξή σου». Σηκώνομαι, φεύγω, ἔρχομαι δῶ, περιμένω, περνάει ἔνας μήνας, ἔρχονται τά χαρτιά στό λιμεναρχεῖο, νά πάω, λέει, πίσω στήν Ἀθήνα, ἔχουν ἀνάγκη νά μέ ἔστειλούν. Σηκώνω τριάντα δραχμές ἀπό ἔνα γείτονα, γιατί δέν είχα νά πάρω τό σωτήριο γιά τό δαπάνη, γυρίζω πίσω στήν Ἀθήνα χειμώνα καιρό, δέκα μέρες μέ παίδευαν νά μέ στέλνουν ἀπό τό ὑπουργεῖο στό Ἰππομαχικό, κι ἀπ' τό Ἰππομαχικό στό Σοκομείο, ὑστερα μοῦ λένε «πάινε, καὶ θά βγῇ ἡ ἀπόφαση». Σηκώνομαι, φεύγω, γυρίζω στό σπίτι μου, καιρεοῦ... είδες ἐσύ σύνταξή; (ἀπηνθύνετο πρός ὑποτιθέμενον ἀκροατήν), δόλλο τόσο κ' ἐγώ. Ἐπῆρα κ' ἐγώ τήν Πηρέτρα καὶ πασκίζω νά βγάλω τό ψωμί μου.

(2,98)

Τι νόημα έχει ένας τέτοιος λόγος; Αυτό που προβάλλεται στη συγκεκριμένη περίπτωση είναι η παραφθορά του λεξιλογίου της κρατικής μηχανής που συναιρείται στο λεξιλόγιο ενός αγράμματου. Η παραφθορά αυτή μπορεί να δικαιολογηθεί σ' ένα πρώτο επίπεδο ως συμπαράθεση δυο διαφορετικών ιδιωμάτων, που δε σχετίζονται διαλογικά στη συνείδηση του ανθρώπου. Άρα το σημαινόμενο, ένα είδος διχασμού μέσα στη γλώσσα, συντηρεί την απόσταση, το χάσμα που υπάρχει ανάμεσα στο κράτος και στον πολίτη. Σ' ένα δεύτερο επίπεδο μπορούμε να πούμε πως η παραφθορά αυτή παραπέμπει προς δυο κατευθύνσεις ταυτόχρονα: αφ' ενός προς τη λέξη που φθείρεται (Απομαχικό, φάκελο, εισιτήριο) και αφ' ετέρου προς τη σημασία του γλωσσικού ινδάλματος στο οποίο παρα-

πέμπει ο παρεφθαρμένος τύπος (άλογο, φάσκελο, σωτηρία). Εάν δούμε τα πλάγια γράμματα απ' αυτή την προοπτική, τότε έχουμε μέσα σ' αυτόν τον αναγκαστικό μονόλογο ένα λόγο διαλογικής υφής με την ευρεία έννοια που έδωσε ο Bakhtin στο διάλογο. Ο λόγος που θεωρείται μιμητικός λόγος του ήρωα εστιάζει ταυτόχρονα πάνω στο λόγο του άλλου και γίνεται λόγος διφωνικός. Συγκεκριμένα η παραφθορά σχετίζεται διαλογικά με την αληθινή διάσταση των πραγμάτων: η προοπτική του φτωχού πολίτη προς το χράτος αντιπαραβάλλεται με την προοπτική του ανοργάνωτου χράτους προς τον πολίτη, η αφέλεια του πρώτου με την καπατοσούνη του δεύτερου. Αυτός ο διαλογικής υφής λόγος, επομένως, αποτελεί κρυφή καταγγελία και καλυμμένη πολεμική. Τα λάθη του – μπορούμε να πούμε κατά παράφραση του Bakhtin (1971, σ. 187) – δεν προσανατολίζονται μόνο προς το αντικείμενο αναφοράς, αλλά ταυτόχρονα κάθε ισχυρισμός για το αντικείμενο κατασκευάζεται με τέτοιον τρόπο ώστε, εκτός από το αναφορικό νόημα, ο λόγος να θεμελιώνει μια πολεμική επίθεση εναντίον ενός άλλου ισχυρισμού (αυτού του χράτους) για το ίδιο θέμα (συντάξεις κ.λ.).

α) Διάλογος

Η κυριότερη μορφή αναφερόμενου λόγου στον Παπαδιαμάντη είναι ο διάλογος. Κάθε διάλογος – ακόμη κι αυτός που δεν αποτελεί μέρος του λογοτεχνικού κειμένου – απαιτεί τη συνύπαρξη τριών στοιχείων: α) Την παρουσία τουλάχιστον δυο συνομιλητών (ομιλητή και ακροατή) που μπαίνουν στο διάλογο με τη δική του ο καθένας νοοτροπία και γνώση και συνεχώς εναλλάσσονται στους δόλους τους. β) Την παρουσία της υλικής κατάστασης, δηλαδή το σύνολο των πραγμάτων που περιβάλλουν τους ομιλητές. γ) Το θέμα του διαλόγου που υποτίθεται πως είναι κοινό για τους συνομιλητές. Συνεπώς κάθε διάλογος ενοποιείται σημασιολογικά από την παρουσία τόσο των εξωγλωσσικών στοιχείων (δηλαδή των α και β), όσο και του θέματος. Και τα τρία είναι απαραίτητα, αλλά συνή-

θως κάποιο κυριαρχεί. Εάν κυριαρχεί το πρώτο, έχουμε προσωπικό διάλογο, εάν το δεύτερο, περιστασιακό διάλογο, εάν το τρίτο, διάλογο-συζήτηση (π.β. Mukařovský, 1977, σ. 85-96).

Στο διάλογο που δρίσκεται στο λογοτεχνικό κείμενο τα εξωγλωσσικά στοιχεία (η ψυχολογική και υλική κατάσταση) δεν αποτελούν αντικειμενικές πραγματικότητες εξωτερικές στο διάλογο, αλλά νόημα που γεννιέται από τη γλώσσα του διαλόγου. Μπορεί εξάλλου να προέρχεται μετά το λόγο κάθε συνομιλητή ή παρεντίθεται στα αποσπάσματα του λόγου των διαλεγομένων.

Αναφορικά με τον Παπαδιαμάντη μπορούμε να διαπιστώσουμε από την αρχή ότι ο συζητητικός τύπος διαλόγου, που δε σχετίζεται με τις ερωταποκρίσεις της καθημερινής ζωής, αλλά θεωρείται ανταλλαγή σκέψεων και γίνεται κατά κανόνα κάτω από συνθήκες κατάλληλες για συζήτηση, συστηματικά απουσιάζει από το έργο του. Αυτή η έλλειψη συζητητικού διαλόγου είναι μάλλον εύκολο να αποδοθεί στα πολιτισμικά στερεότυπα μέσω των οποίων κατανοούμε το έργο του. Τέτοιου είδους συζητήσεις δε θα ήταν οραία στικές, εάν γίνονταν από τους ήρωες των αφηγήσεών του (χωρικούς, Αθηναίους μικροαστούς). Με άλλα λόγια οι χαρακτήρες του δεν ανήκουν στην αστική κοινωνία με τη συγκεκριμένη παρακαταθήκη θεμάτων, ούτε έχουν την κατάλληλη παιδεία και το περιβάλλον αναφοράς για τέτοιες συζητήσεις. Μέρη όπου μπορεί να γίνει ένας τέτοιος διάλογος, όπως π.χ. το καφενείο (2, 321-22), γίνονται συνήθως τόποι για περιστασιακούς διαλόγους ή μέρη όπου οι άνθρωποι είτε καταλήγουν σε φιλονικία είτε διηγούνται τις αναμνήσεις τους. 'Όταν τους δίνεται το δικαίωμα να μιλήσουν, οι χαρακτήρες τείνουν να γίνονται αφηγητές μάλλον παρά συζητητές.

Ακόμη και σοδαρές συναντήσεις των προεστών με δεδομένο το θέμα της συζήτησης: «'Επρόκειτο περί παιδων ἀγωγῆς καὶ μάλιστα περὶ τῆς διαγωγῆς τῶν ἐφήβων καὶ νεανίσκων ἐκείνου τοῦ καιροῦ, μεσοῦντος τοῦ ΙΗ' αἰῶνος» (4,460), που, όπως διατυπώνεται, σχετίζει διακειμενικά το διάλογο με παρεμφερή

αρχαία κείμενα (Ψευδοπλούταρχος), καταλήγουν τελικά με πολύ ειρωνικό τρόπο σ' έναν καθημερινό διάλογο που αφορά μια συγκεκριμένη περίπτωση παρεκτροπής. Και, το κυριότερο, η «συζήτηση» δεν είναι ούτε καν διάλογος, αλλά, εξαιτίας της ομοφωνίας στη γνώμη των συνομιλητών, μοιάζει με απλή συμπαράθεση λόγων που προέρχονται από και αντίστροφα δηλώνουν το επάγγελμα κάθε συνομιλητή.

Μίαν λέξιν είχεν είπει μετά γενικότητος ό κύριον Ἀλέξανδρος ό Κονόμος.

- Δέν πᾶμε καλά.
- Ξωκείλαμε, ἐπρόσθεσεν ό κύριον Φραγκούλης τοῦ Φραγκούλα.
- Μπατάραμε – πέσαμ' ὅξου, ἐπέφερεν ό καπετάν Πέρρος ό Μαυριγιαλής.
- 'Ο φόδος τοῦ Θεοῦ ἔλειψε, συνεπέρρανεν ό Σακελλάριος ό παπα Ζαχαρίας.

(4,460)

Γι' αυτό νομίζω πως η μόνη συνομιλία που υπάρχει στον Παπαδιαμάντη, στην «Ἀποκριάτικη Νυχτιά» (2, 301-314) με χώρο το μεσοαστικό αθηναϊκό σπίτι, περιορίζεται σε μια ακραία μορφή συζήτησης που προκαλείται, για ν' αποφύγουν τη σιωπή δυο τρεις άνθρωποι που δρέθηκαν κατ' ανάγκη μαζί.

‘Ο ἀνθυπασπιστής, περιμένων νά ἴδῃ ἐνώπιόν του τάς δύο ἀνθηράς μορφάς καὶ εὑρεθεὶς αἰφνῆς ἐνώπιον τῆς σκυθρωπῆς ὄψεως καὶ τῆς λευκῆς γενειάδος τοῦ κύριον Ζαχαρία, περιῆλθεν εἰς ἀμηχανίαν καὶ δέν ἤξευρε πῶς ν' ἀρχίσῃ τήν διμίλιαν. Ἐν τούτοις δὲ γέρων, διφεύλων κάτι νά εἴπῃ, ἔδειξε διά τοῦ παραθύρου τήν εὐρείαν ἔκτασιν μέρους τῆς πόλεως καὶ τοῦ ἐλαιώνος, λέγων:

- Ἐχουμε ἀπό δῶ, κύριε ἀνθυπασπιστά, ὥραιάν θεάν.
- Μάλιστα, εἴπεν δὲ ἀνθυπασπιστής, καὶ μέσα του ἐμοιρύσιεν: «ἔχετε, μάλιστα, δύο θεάς».
- Ἐίτα ἐπ' ὀλίγα λεπτά, δύοι ἐσιώπησαν.
- Ἐμαθα δτι ἔχετε κ' ἔνα υἱόν εἰς τόν στρατόν, εἴπεν δὲ ἀνθυπασπιστής.
- Ναί, εἴπεν δ κύριο Ζαχαρίας, δστις ἡπόρησε πῶς δέν ἐσυλλογίσθη νά τό ἀναφέρῃ πρῶτος. Αὐτός δέν ἡθέλησε νά πάη κατά τό ἔνθμον,

καὶ ἄμα ἔληξεν ἡ θητεία του, ἔμεινεν εἰς τόν στρατόν. Νά περιμένη τώρα προσβιβασμόν! ἀν ἔχῃ τύχη, δπως τόν ἐκατίντησαν τόν στρατόν μέ τά κόδματά τους! Αὐτοί οί πολιτικοί, αὐτοί οί βουλευταί, ἐκατάστρεψαν τό ἔθνος, ἀνάθεμά τους! Κάψιμο θέλουν δλοι τους! Ἐγώ γίνομαι μπόγιας εἰς αὐτούνούς. Ἔγνωρισα ἐγώ, στά χρόνια μου, λοχίους καὶ δεκαενεῖς, δπού εἶναι, ἔως αὐτῆς τῆς ἡμερός, συνταγματαρχαῖοι καὶ ταγματαρχαῖοι! Πόσο ἐμετάγνοιωσα πού δέν ἐπήγα στό στρατό, στά χρόνια τοῦ Ὀθωνος! Θά ἤμουν τώρα συνταγματάρχης!

— Καὶ δλέπω δτι ἔχεις τούλαχιστον ἐν προσδόν, θεῖε, εἴπεν δ τοιτεξάδελφος αἰνιττόμενος τάς μεταμφιέσεις τῶν λέξεων τοῦ γέροντος.

(2,305)

Στη συνομιλία αυτή υπάρχει κατ' αρχήν μια απεγνωσμένη προσπάθεια για την αναζήτηση θέματος. Το πρώτο που προβάλλεται ευκολότερα από το περιβάλλον αποτυγχάνει. Το δεύτερο (ο ελληνικός στρατός), που προσφέρεται ως θέμα συζήτησης, αντιμετωπίζεται από τον κυρ Ζαχαρία με εντελώς προσωπικό τόνο που επιτείνεται από τους σολοικισμούς⁸. Με αυτόν τον τρόπο μεταβάλλεται τόσο ο τύπος, όσο και το ύφος της συζήτησης, πράγμα που υποδηλώνει ότι το κείμενο πρέπει να διαβαστεί ως υπερδολική ή παρωδιακή μίμηση του τύπου και του ύφους του συζητητικού διαλόγου.⁹ Η παρωδία αυτή δικαιολογείται απόλυτα στο πλαίσιο του κειμένου με θέμα τον επαμφοτερισμό της μέσης αθηναϊκής οικογένειας μεταξύ παράδοσης και μοντερνισμού.

Την ἔλλειψη συζήτησης αναπληρώνει μια σειρά διαλόγων που απομακρύνονται από την εναλλαγή και την αλληλοείσδυση των προοπτικών των συνομιλητών και κινείται προς την υλική κατάσταση. Οι διάλογοι αυτοί συνιστούν αυτό που ονομάζουμε «κουβεντολόι» ή και «κουτσομπολιό», έχουν μελετηθεί από κοινωνιογλωσσολόγους και περιγράφονται στο «Βαρδιάνο στά Σπόρκα» (2, 549-50) με τον καλύτερο τρόπο.

Εἰς τήν μέσην τοῦ δρόμου, διακόσια βήματα ἀπό τόν μικρόν οἰκισκον της, ἥτο τό σταυροδρόμι, καὶ σιμά εἰς τό σταυροδρόμι ἥτο δ φούρνος τῆς Ζαχαρούς. Καί εἰς τόν φοῦρνον, δστις ἤναπτε δίς καὶ

τρίς τῆς ἡμέρας, συνηθοίζοντο δλαι αἱ γυναῖκες τῆς γειτονιᾶς, νεούπανδροι, χῆραι καὶ γραῖαι, καὶ ἀνεκοίνουν πρός ἀλλήλας τά νέα τῆς ἡμέρας, καὶ ἡρώτων καὶ ἐμάνθανον καὶ διηγοῦντο, καὶ ἀδγάτιζαν καὶ ἀπόσωναν. Οἱ «ἀδγατίστρες» διέπρεπον εἰς τὴν τέχνη τοῦ ν' ἀδγατίζωσι καὶ ἀμπατίζωσι τὸ στημόνιον εἰς τὸν ἀργαλειόν, δταν τὸ νῆμα δέν ἔσωνε. Οἱ «ἀποσῶστρες» ἔξειχον εἰς τὸ ἐπάγγελμα τοῦ ν' ἀποσώνωσι διά συντόνου φαπτικῆς καὶ ποικιλιτικῆς τὰ προικιά τῆς νύμφης, δταν ἐπέκειτο δὲ γάμος, καὶ δὲ γαμβρός, ἀφοῦ ἔκαμε τὸν κακιωμένον ἐπὶ ἑδομάδας, εἴχε δηλώσει ἀποτόμως δτι τὴν ἀπάνω Κυριακήν ἦθελε νά στεφανωθῇ. Ἀμφότερα τὰ ἐπιτηδεύματα ταῦτα τὰ μετέφερον εὐκόλως εἰς τὸν φοῦρον, δστις ἥτο περίπου δ, τι τὸ καφενεῖον διά τοὺς ματαιοσχόλους τῶν ἀνδρῶν, κ' ἐκεῖ ἀδγάτιζαν δλας τάς μικράς διαδόσεις, καὶ ἀπόσωναν δλας τάς ἀτελεῖς διηγήσεις. Ἡ δεῖνα ἐμάλωσε μέ τὸν ἀνδρα της. Ἡ δεῖνα πρόκειται ν' ἀρραβωνιασθῇ μέ τὸν δεῖνα, ἀλλά τι ἐξήλευσε κι αὐτός νά πάρῃ ἀπό κείνη δά κλπ. Ἡ δεῖνα ἀπασσάλωτη, δέν ἥξενρει νά βολέψῃ τὸ νοικουκούριον της. Ἀφήνει τά παιδιά της ἀνιφτα, κακομοιριασμένα, κλπ. Ἡ ἄλλη ἀκόμη δέν ἔχρονισεν δ ἀνδρας της, κ' ἐτοιμάζεται νά ξαναπανδρευθῇ. Τοιαύτας ἴστορίας, καὶ ἄλλας πολύ σκανδαλωδεστέρας ἥδυνατο ν' ἀκούσῃ τις καθημερινῶς, ἀν συνέδαινε νά διέλθῃ ἀπό τό σταυροδρόμι.

Συμπερασματικά, οι προσωπικοί καὶ περιστασιακοί διάλογοι κατέχουν τη μερίδα του λέοντος στο ἔργο του Παπαδιαμάντη. Ο χαρακτηρισμός δε σημαίνει δτι τα δρα είναι πάντοτε ευδιάκριτα, ούτε δτι παραμένουν τα ίδια σ' όλο το μήκος του διαλόγου.

6) Προσωπικός διάλογος

Στην περίπτωση του προσωπικού διαλόγου η ἐμφαση πέφτει στη σχέση μεταξύ των εγώ/εσύ. Οι ρόλοι των συνομιλητών αλλάζουν συνέχεια καὶ ἔρχονται στην επιφάνεια συγκινησιακά καὶ βουλητικά στοιχεία που συνήθως εκφράζονται με προστακτική ἡ ευκτική. Η ευκρινέστερη περίπτωση ενός τέτοιου διαλόγου είναι η φιλονικία. Τέτοιου είδους διάλογοι ανήκουν συνήθως σε παιδιά (2,175/2, 643-44), σε χωρικούς (4,396) καὶ ἀλ-

λους (4,454-455) και εξεικονίζουν τον απότομο τρόπο με τον οποίο τα πρόσωπα τοποθετούν τις διαφορές τους σε επίπεδο προσωπικής επιβολής χωρίς ιδιαίτερη συζήτηση επί του θέματος.

Η χρήση τέτοιων διαλόγων στο διήγημα «Οἱ Χαλασσοχώροις» (2, 418-19 και ιδιαίτερα 2, 459-60) κοροϊδεύει τον τρόπο με τον οποίο κεκτημένα δικαιώματα, όπως το δικαίωμα της ψήφου σε συγκεκριμένη ημέρα και ώρα, γίνονται αντικείμενο προσωπικής εκμετάλλευσης. Μια προσπάθεια που γίνεται εκ μέρους του δασκάλου – όχι χωρίς υποκρισία – ν' αλλάξει τη φιλονικία σε συζήτηση αποτυγχάνει. Εάν η προσπάθεια πετύχαινε, η αντιμαχία θα είχε μετατεθεί από το επίπεδο των προσώπων στο επίπεδο των θέσεων. Διακόπτεται όμως τελείως από τη διαταγή του κήρυκα που έχει ως αποτέλεσμα το πρόωρο κλείσιμο της κάλπης. Ο διάλογος αυτός, ενταγμένος στο γενικότερο πλαίσιο του αφηγήματος, κορυφώνει την παράδοση της δημοκρατικότητας των εκλογών στην Ελλάδα και ανταποκρίνεται στην ιδεολογία που απορρέει από το κείμενο «Κυάμων ἀπέχεσθε...» (2,456).

Γενικότερα η λεπτή πολλές φορές διαφορά ανάμεσα στην αντιμαχία, που υπογραμμίζει το προσωπικό στοιχείο καθενός από τους συνομιλητές, και τη συζήτηση, που αναφέρεται στην εναλλαγή της προοπτικής των συνομιλητών πάνω στο θέμα του διαλόγου, εξεικονίζεται εναργέστατα στο έργο του Παπαδιαμάντη. Μάλιστα ο συγγραφέας την παρουσιάζει όχι μόνο ως κοινωνικό φαινόμενο, αλλά κυρίως ως εγγενές στοιχείο του ελληνικού χαρακτήρα που τονίζει το συγκινησιακό κι όχι τόσο το λογικό στοιχείο. Ενδεικτικά στην κυριακάτικη συνάντηση στο καφενείο, στον «Καλόγερο» (2, 321), με θρησκευτικό θέμα, οι συνομιλητές παραδέχονται πως αντί να συζητούν, φιλονικούν. Το στοιχείο αυτό θα μπορούσε να χρησιμεύσει ως επιπρόσθετο παράδειγμα του σωστού ισχυρισμού του Λ. Πολίτη διτι ο Παπαδιαμάντης

πέρα από τό κοινό στήν έποχή του «ἡθογραφικό» (ἢ λαογραφικό)

νπόβαθρο, ᔁχει συλλάβει και μερικά βασικά και δχι τόσο εύκολοι σύλληπτα στοιχεῖα του νεοελληνικοῦ χαρακτήρα, ᔁχει δεσμεύσει μές στά διηγήματά του κάτι απ' αὐτό πού θά μπορούσαμε νά τ' όνομάσουμε νεοελληνική λαϊκή μυθολογία.

(1979, σ. 243)

γ) Περιστασιακός διάλογος

Στην περίπτωση του περιστασιακού διαλόγου το βάρος πέφτει στο περιβάλλον των συνομιλητών κατά την ώρα του διαλόγου και εκφράζεται με παροντικά δεικτικά και ρήματα στον ενεστώτα. Το περιβάλλον μπορεί να προκαλέσει κάποιο διάλογο, να γίνει θέμα του, να τον μεταβάλει ή και να τον σταματήσει.

Στη «Σταχομαζώχτρα» (2,15-24) η Αχτίτσα μετά από χρόνια δυστυχίας παίρνει μια επιταγή από το γιό της στην Αμερική την οποία πηγαίνει να εξαργυρώσει στον έμπορο-τοκογλύφο του χωριού. Αυτός προσποιείται πως αγνοεί την αξία του γραμματίου και στη συνέχεια μετά τη λανθασμένη, αλλά συμφέρουσα γι' αυτόν, ερμηνεία του δασκάλου αρχίζει ένα μονολογικό διάλογο (2, 122-23) στον οποίο αναφέρει τα χρέη της οικογένειας προς αυτόν. Η Αχτίτσα ακούει το «διάλογο» προφανώς ως βουδός αποδέκτης. Ο τοκογλύφος ετοιμάζεται να της πληρώσει ένα ποσό ασύγκριτα χαμηλότερο από το πραγματικό. Η απροσδόκητη εμφάνιση του Σύρου εμπόρου (2,123-24), που μπαίνοντας βλέπει το γραμμάτιο, επηρεάζει την κατεύθυνση του διαλόγου, διότι εισάγει ένα νέο εδώ και τώρα. Η πραγματική αξία του γραμματίου γίνεται και πάλι το θέμα του διαλόγου που είχε διαστρεβλώσει με την απληστία του ο τοκογλύφος. Η νέα κατάσταση και η επανάθεση του αρχικού θέματος δραστηριοποιούν όλους τους συνομιλητές. Η Αχτίτσα από βουδός αποδέκτης γίνεται συνομιλητής, όταν συνειδητοποιεί την αξία. Ο διάλογος στη συνέχεια αποκτά συγκινησιακό χρώμα από την ένταση που προκύπτει από τη διαφορετική διάθεση κάθε συνομιλητή απέναντι στο θέμα. Η διαφορετική

κάθε φορά αξία με την οποία εκτιμά την επιταγή ο τοκοφλύφος, αντίθετη με τη σταθερότητα του Σύρου εμπόρου, ολοκληρώνει τη διαγραφή του υποκριτικού του χαρακτήρα. Ο διάλογος δίνει τη θέση του στη δράση, όταν ο Σύρος έμπορος αναλαμβάνει να εξοφλήσει το γραμμάτιο σχεδόν στην πραγματική του αξία. Αναφορικά με το σύνολο του αφηγήματος ο διάλογος λειτουργεί ως χαρακτηρολογικό στοιχείο του τοκογλύφου, αλλά κυρίως ως προωθητικό της υπόθεσης. Η είσοδος του Σύρου εμπόρου διαλύει την αγωνία που δημιουργήθηκε στον αναγνώστη και δηλώνει τη λύση της πλοκής που οδηγεί στο ευτυχές τέλος.

Ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι διάλογοι εκείνοι που αποδαίνουν απλή ανταλλαγή λόγων χωρίς επίτευξη επικοινωνίας, επειδή σε κάποιον από τους συνομιλητές λείπουν στοιχεία για τη γνώση του περιβάλλοντος.

Στο διήγημα «Μιά Ψυχή» (2, 229-36)⁹, για παράδειγμα, το περιστατικό που προκαλεί την έναρξη του διαλόγου είναι η πεταλούδα-ψυχή της νεκρής κόρης, την παρουσία της οποίας θέλει να επιβεβαιώσει η μητέρα με την παρουσία και τη μαρτυρία άλλων. Η εξαφάνιση της πεταλούδας (εξαιτίας της προσπάθειας για εκλογίκευση;) επηρεάζει το διάλογο. Εάν ο διάλογος θεωρηθεί γενικά ως προέκταση μιας ερώτησης, τότε θέλεπομε πως εδώ επικρατεί ασάφεια, όχι διότι δεν υπάρχουν ερωτήσεις, αλλά επειδή οι ερωτήσεις αυτές δεν επιδέχονται απάντηση. Η μητέρα προσπαθεί να διατηρήσει την επικοινωνία με τη νεκρή της κόρη κι όχι με την αδελφή της, που μπαίνει ξαφνικά. Έτσι η έλλειψη κοινού περιβάλλοντος εξαφανίζει και το θέμα του διαλόγου. Οι συνομιλήτριες δεν μπορούν να καταλάβουν η μια την νοοτροπία της άλλης. Η μητέρα επηρεασμένη από το δράμα δρίσκεται μεταξύ φυσικού και υπερφυσικού. Η αδελφή της, με τελείως διαφορετική νοοτροπία, δρίσκεται στο χώρο της λογικής. Το αποτέλεσμα είναι το μυστήριο που δεν αποκαλύπτει αμέσως η μητέρα, με συνέπεια να διακοπεί ο διάλογος. Ο διάλογος αυτός αντιστοιχεί με το θέμα του διηγήματος που υπογραμμίζει πως η επικοινωνία ανάμεσα

στο φυσικό και στο υπερφυσικό, η επικοινωνία της ζωής με το θάνατο είναι δυνατή μόνο γι' αυτούς που η αγάπη τους αποδεσμεύεται από τη λογική, την αυταρέσκεια και την αδιαφορία. Ο αυτόπτης και αυτήκοος αφηγητής ίσως πρέπει να θεωρηθεί ως διαλογική γεφύρωση του φυσικού με το υπερφυσικό στο επίπεδο της αφηγηματικής γλώσσας μέσω της ομωνυμίας (ψυχή: πεταλούδα και ψυχή) που συμπλέκει αξεδιάλυτα τις δυο έννοιες.

Η έλλειψη επικοινωνίας μπορεί εξάλλου να υπερβεί τα όρια της απλής εξεικόνισης των χαρακτήρων ή του θέματος και, παίρνοντας έναν ενεργητικότερο ρόλο, να οδηγήσει σε περιπτώσεις αμοιβαίας παρανόησης με συνέπειες όχι μόνο για το ύφος του διαλόγου, αλλά και για την ίδια την υπόθεση του διηγήματος. Ας πάρουμε για παράδειγμα το διήγημα «Γυνή Πλέονσα» (4, 19-36). Σ' αυτό το διήγημα ένας καπετάνιος επιστρέφει στο σπίτι του για να περάσει το χειμώνα. Η γυναίκα του, που είναι αλκοολική, στέλνει βιαστικά το γιο της στο οινοκαφενείο, για να πει στον καταστηματάρχη να μη ζητήσει από τον άντρα της να τον πληρώσει για το χρασί που αυτή κατανάλωνε κατά την απουσία του. Το αγόρι, απρόσεκτο κατά την ώρα της παραγγελίας, αφήνει να εννοηθεί το αντίθετο. Ο σύζυγος πληρώνει τα χρέη και αργότερα καθηγαδίζει με τη γυναίκα του, που ταπεινωμένη από τις δρισιές του αποφασίζει να πνιγεί. Τελικά, σώζεται από τις γειτόνισσες. Παραθέτουμε ένα απόσπασμα από το διάλογο μάνας και γιού:

- 'Ακόμα, μάννα, δέν έγιν' ή τυρόπιττα;
- "Άκουσε, παιδί μ' Μανώλη, νά σ' πῶ ξνα κρυφούτσικο: ξέρεις τόν Γιαννιό, τόν Κισσιώτη, δόπου σ' έστελνα κ' έγέμιζες την μποτίλια χρασί;
- Πῶς.
- Νά πᾶς νά τοῦ πῆς...
- Νά μ' δώσῃς τυρόπιττα...
- Τώρα, νά ψηθῇ πρῶτα... "Οσο νά πᾶς καί νά 'ρθῃς θα γένη... Νά πᾶς νά πῆς τοῦ Κισσιώτη...
- Τί;

— Κεῖνα τά δερεσέδια, πές, δπ' τοῦ χρωστῶ, μήν πιάσῃ, πές, τόν πατέρα σ' κ' ἐγώ θά κάμω νόμο-τρόπο. Ἀκουσες;

— Ναι.

— Σύρε, τρέχα γλήγορα, νά τ' πῆς, καί νά ὁθῆς... Νά, ἔφτυσα...

“Εκαμε σημείον ώς νά ἔπτυνεν ἐπὶ τῆς παλάμης. Τό παιδίον ἐκοίταζεν ἀκόμα κατά τό τηγάνι.

— Δῶ' μ', πρῶτα, λιγάκι τυρόπιττα.

— Δέν ἔγιν' ἀκόμα... ως πού νά ὁθῆς πίσω θά γένη... Τρέχα... πήγαινε... Μή περάσ' δ πατέρας, καί τόνε πιάση... Τ' ἀκουσες, τί σου 'πα νά τ' πῆς;

— Ναι.

— Πώς θά τ' πῆς;

— Νά, κεῖνα τά δερεσέδια... μήν τά πιάσ' δ πατέρας... καί σύ θά κάμης τόν ώμο τρόπο...

— “Οχι μήν τά πιάσ' δ πατέρας... Αὐτός νά μή πιάση τόν πατέρα σ' καί τά γυρεύῃ... κ' ἐγώ θά τά πληρώσω. Κατάλαβες;

— Πώς.

— Πήγαινε, τρέχα... νά 'χης τήν εύκή μ'.

— Δῶ' μ' τυρόπιττα... Νά, τώρα ἔγινε, νά, θά καῆ...

(4,22-23)

‘Οταν ο Μανόλης και η μητέρα μπαίνουν ως συνομιλητές σ' αυτή τη στιχομυθία, ο καθένας έχει δικό του θέμα. Αυτό οφείλεται αρχικά στη διαφορετική κατάσταση που περιβάλλει τον καθένα (η προσοχή του Μανόλη είναι στην τυρόπιττα) και αφ' ετέρου στη διαφορετική γνώση που έχει ο καθένας αναφορικά με το διάλογο. Αυτό είναι απότομο της διαφορετικής νοοτροπίας των διαλεγομένων: η μια είναι ενήλικη, ο άλλος παιδί. Απ' αυτή την αντίθεση προκύπτει μια σειρά συνδηλώσεων. Το παιδί παρουσιάζεται να ενδιαφέρεται για τα υλικά και τα απλά, ενώ η μεγάλη για σοδαρότερα θέματα. Έτσι ο διάλογος υπαινικτικά δείχνει την παρανόηση εκ μέρους του παιδιού και βρίσκεται και στην επιφανειακή του δομή ένα βήμα πριν από τη διακοπή, όπως φαίνεται κι από τις μονοσύλλαβες απαντήσεις που ο Μανόλης δίνει μηχανικά. Ο διάλογος προάγει την υπόθεση, διότι ο Μανόλης τυχαία μετέδωσε το αντίθετο μήνυ-

μα (4, 24-25), ενώ η μητέρα καθησυχασμένη από την υποτιθέμενη επιτυχία της αποστολής – που την ελέγχει επαναλαμβάνοντας τα ίδια της τα λόγια (4, 25-26) – παραδίδεται στο πάθος του ποτού.

Η διάσταση των συνομιλητών αναφορικά με την περίσταση και το πλαίσιο που τους περιβάλλει, προκαλεί φαιδρότητα και παραπέμπει στη διάσταση δυο κόσμων. Η αθωότητα του παιδιού δε συμπορεύεται με την ενοχή του κόσμου των μεγάλων. Ο Μανόλης δεν αντιλαμβάνεται ούτε την ένταση της μητέρας του ούτε το οικογενειακό δράμα. Αυτή η εξωτερική προσέγγιση στη μητρική ενοχή δίνει στο διάλογο τον κωμικό του τόνο. Πρέπει ν' αναφέρουμε ακόμη ότι τόσο κατά την έκθεση του παρελθόντος, που παρουσιάζεται καθυστερημένα, όσο και κατά την κορύφωση της τραγωδίας, τα παιδιά απουσιάζουν.

Έτσι παραμένει η φαιδρότητα, ή καλύτερα ένας τόνος ελαφρότητας, που καλλιεργείται στο κείμενο και με άλλους τρόπους: Αρχικά, με το τέχνημα της εξωτερικής προοπτικής για τη μετάδοση της ιστορίας (η κρισιμότερη στιγμή της συζυγικής σύγκρουσης μεταδίδεται από την οπτική γωνία των γειτονισών, που μόνο ακούνε). Δεύτερον, με την καθυστερημένη παράθεση του εκθεματικού υλικού που περιορίζεται επιλεκτικά μόνο σε κωμικά περιστατικά που παρουσιάζονται ως γνώμη των άλλων. Τρίτον, με την παράθεση των εκδοχών σχετικά με τον παραλίγο πνιγμό, που επιμένουν προκλητικά στη λεπτομέρεια, χωρίς να αποκαλύπτουν την ουσία.

Συνεπώς οι ποικίλες τεχνικές της αφήγησης, μεταξύ των οποίων και ο διάλογος, μεταδίδουν το τραγικό θέμα με κωμικό χρώμα. Το γεγονός ότι δρισκόμαστε μπροστά σ' ένα κείμενο με τον υπότιτλο «'Αποκρητικο Διήγημα» δεν πρέπει να περάσει απαρατήρητο. Ο υπότιτλος και η ημερομηνία δημοσίευσης δημιουργούν προσδοκίες φαιδρότητας που επιτυγχάνονται μεταφορικά μέσω της μεταμφίεσης του τραγικού σε κωμικό. Είναι μια μεταμφίεση που δυσκολεύει την άμεση αναγνώριση των πραγμάτων, αρχής γενομένης από τον τίτλο, «Γυνή Πλέονσα», που νιοθέτησε τελικά ο συγγραφέας¹⁰. Το

«πλέουσα» δεν ανταποκρίνεται στα γεγονότα της ιστορίας. Θα μπορούσε να θεωρηθεί είτε ως ευφημισμός για το «πνίγομαι» είτε ως κατάχρηση που μεταφέρει το περιστατικό «τῶν νησσῶν» που «ἔπλευσαν, ἔπλευσαν [στο κρασί], τέλος ἐπνίγησαν μεθυσμέναι» (4,28) στη σχέση της ηρωΐδας με το ποτό.

δ) Μονολογοποίηση του διαλόγου

Όπως συμπεριφαίνουμε από τα παραπάνω, η απλή ανταλλαγή λόγων και μόνο δε συνεπάγεται αναγκαστικά διάλογο, εάν απουσιάζει από τα λόγια των συνομιλητών η διαλογική ιδιότητα, δηλαδή εάν δεν υπάρχει διάθεση εναλλαγής και αλληλοείσδυσης της προοπτικής με την οποία ο καθένας αντιμετωπίζει το θέμα του διαλόγου. Στην περίπτωση αυτή, και παρά την ύπαρξη συνομιλητών, ο διάλογος συνορεύει όχι τόσο τυπολογικά, όσο σημασιολογικά, με το μονόλογο, οπότε μπορούμε να μιλήσουμε για μονολογοποίηση του διαλόγου (Mukarovsky, 1977, σ. 109-112) και να θίξουμε μερικούς τρόπους παρουσίας της στα διηγήματα του Παπαδιαμάντη.

Κατ' αρχήν έχουμε την περίπτωση που ένας από τους συνομιλητές (επειδή είναι πιο ενημερωμένος, έχει ολοκληρωμένες απόψεις, είναι καλύτερος συζητητής κ.λ.) κυριαρχεί στην κουβέντα και βαθμιαία μειώνει την παρέμβαση των άλλων στο μηδέν. Ένας τέτοιος διάλογος, που θυμίζει έντονα την τυπολογία του σωκρατικού διαλόγου, τείνει προς ένα μη διακοπτόμενο λόγο χωρίς σημασιολογικές αντιστροφές. Δυο τέτοιοι διάλογοι στον «Καλόγερο» (2,322-26) και στους «Χαλασσώρηδες» (2, 452-56) αποτελούν χαρακτηριστικά δείγματα για την περίσταση: κάποιος από τους συνομιλητές, είτε επειδή τον καλούν είτε επειδή αισθάνεται την ανάγκη ν' αναπτύξει τις απόψεις του, καταλήγει σε μια μικρή ομιλία. Οι «διάλογοι» αυτοί, που θα μπορούσαν από το θέμα τους να γίνουν διάλογοι συζητήσεις, καταλήγουν σε μονόλογους, επειδή ως υπέρτατος σκοπός δεν τίθεται η αναζήτηση και η εύρεση της αλήθειας, αλλ' η έκθεση της αλήθειας, όπως την κατέχει ήδη ένα από τα

πρόσωπα του κειμένου. Θα μπορούσε πάντως να ιχνηλατηθεί μια θεματική σχέση ανάμεσα σ' αυτούς τους διαλόγους και στο σωκρατικό διάλογο. Ο σωκρατικός διάλογος καταλήγει μονόλογος αυτού που ειρωνικά στην αρχή δηλώνει άγνοια. Έτσι κι ο κύριος ομιλητής ή προσποιείται άγνοια, «έγνωριζεν εἴπερ τις και ἄλλος τῆς εἰρωνικῆς μετριοφροσύνης τά θέλγητρα» (2,322), είτε περιγράφεται με ελαφρά γελοιοποιημένο τρόπο ως «τρέφων ἀλλοκότους ἰδέας» (2, 452), πριν αναπτύξει τη λογική επί του θέματος ἀποψή του.

Πιο ενδιαφέρουσες είναι οι περιπτώσεις εκείνες στις οποίες η ομοφωνία των διαλεγομένων φτάνει σε τέτοιο βαθμό, ώστε η πολλαπλότητα των προοπτικών, που είναι απαραίτητη για το διάλογο, εξαφανίζεται. Στην περίπτωση αυτή, που στον Παπαδιαμάντη περιλαμβάνει την περιγραφή-λόγο, ο διάλογος ως σύνολο τρέπεται σε μονόλογο που εκφωνείται εναλλάξ.

Η αρκετά συχνή αυτή πρακτική, με θεατρική προέλευση, κορυφώνεται στο διήγημα «Ἀπόλαυσις στή Γειτονιά» (3, 253-60), που βασίζεται σχεδόν αποκλειστικά στους «πτερόεντας... διαλόγους μεταξύ τῶν γειτονισῶν» (3,253). Η πολύ περιορισμένη αφήγηση λειτουργεί σαν σκηνικές οδηγίες. Οι διάλογοι αυτού του διηγήματος χωρίζονται σε δυο κατηγορίες. Η πρώτη αντικαθιστά το συνεχή πληροφοριακό μονόλογο που μεταδίδει την έκθεση του παρελθόντος, χωρίζοντάς τον σε τμήματα και προβάλλοντάς τον ως γνήσια σκηνή, σαν κοτσομπολιό για την αυτοκτονία κάποιου νεαρού. Παραθέτουμε ένα απόσπασμα:

- 'Η ἄμοιρη ή μάννα! κλαίει καί δέρνεται.
- 'Ο πατέρας, δ ἔρμος, λείπει.
- Καί δέν τοῦ ντελεγραφοῦνε νά 'ρθη;
- Εἶπαν, πώς τοῦ ντελεγραφήσανε.
- Ποῦ δρίσκεται;
- Στη Λειβαδιά, μοῦ 'παν, ή στό Λιδωρίκι.
- Στά Σάλωνα, δχι στή Λειβαδιά!
- Στή Σαντορίνη, δχι στά Σάλωνα!
- 'Η δόλια ή μαννούλα τά τραβᾶ δλα.

- Καί δέ λυπήθηκε τά νιάτά του;... Δεκαοχτώ χρονῶν παιδί,
ἀκοῦς ἐσύ!
- Καί τί μορφόπαιδο! τί σεμνό καί συλλογισμένο περπατοῦσε!
- 'Ακόμα δέν ἰδωνε τό μουστάκι του! Κ' ἔκαμε τή ζωή του χαλά-
λι!
- Στήν κοιλιά είχε χτυπηθῆ;
- Στό στομάχι, παραπάνω, στό στήθος, κοντά στό βυζί.
- Στό ύπογάστριο, δχι στό στήθος!
- Μέ μαχαίρι;
- Μέ μαχαίρι!
- Δέν ἤξευρε νά χτυπηθῆ, τό ἐλάχιστο, στό πόδι! εἶπε μία.
- Στό σπίτι μέσα μαχαιρώθηκε;
- 'Απάνω, στό 'Αστεροσκοπεῖο.

(3,253-54)

Η πολλαπλότητα των απαντήσεων στις βασικές ερωτήσεις δεν προκαλεί ή, καλύτερα, δεν εκμεταλλεύεται τις σημασιολογικές αλλαγές, όπως θα ήταν αναμενόμενο. Αντίθετα, οι αντιφατικές ατομικές απαντήσεις συμπαρατίθενται, πράγμα που τελικά καταλήγει σε έλλειψη ή αοριστία πληροφόρησης. Η τακτική αυτή δείχνει τη «φιλο-λογία» που δημιουργείται γύρω από τό γεγονός, που με την πληθώρα των συναφών και αντικρουομένων απαντήσεων, αντί να προαγάγει την αλήθεια, προάγει την απόλαυση (π.β. και τον τίτλο του διηγήματος).

Η δεύτερη κατηγορία «διαλόγων» αντικαθιστά στο διήγημα την περιγραφή-μονόλογο:

- Νά, τώρα θά βγοῦν \xiω.
- Μά γιατί ἀργησαν;
- 'Αργοῦν πολύ.
- "Αχ! πότε θά βγοῦν;
- Θά τόν ἴδούμε, μαμά; Θά τόν ἴδω κ' ἐγώ;
- Τώρα θά βγοῦν.
- Μά πώς ἀργοῦν ἀκόμα;
- Νά τώρα πήραν στά χέρια τό Σταυρό, τά φανάρια.
- Νά, βγαίνουν.

- Νά οι παπάδες!
- Νά, τώρα θά δηγή τό λείψανο!

(3,259)

Στην περίπτωση αυτή υπάρχουν συνομιλητές που όμως, εξαιτίας της έλλειψης του αφηγηματικού σχολίου, δεν προσδιορίζονται. Αυτή η έλλειψη προσδιορισμού, που φυσιολογικά υπογραμμίζει τη ζωντάνια του διαλόγου, επειδή κάνει σαφέστερη τη σύγκρουση των προοπτικών, εδώ δε λειτουργεί αντιθετικά, αλλά εξελίσσεται μάλλον σε μια παρατακτική περιγραφή, δηλαδή σε μια περιγραφική πρόταση όπου η ονοματολογία παρουσιάζεται δοσμένη με μια σειρά συμπλεκτικών συνδέσμων, που εκφωνούνται όμως από διαφορετικά πρόσωπα.

Έτσι η κοινότητα της οπτικής απόλαυσης (κηδεία αυτοχειρισμένου) μετατρέπεται σε περιγραφική κοινότητα λόγου. Το τραγικό θέαμα μέσω αυτής της τεχνικής μετατρέπεται σε κωμικό ακρόαμα, που καλύπτει την εξωτερική πλευρά ενός εσωτερικού δράματος. Οι «διάλογοι» αυτοί με τη σειρά τους δεν αποβαίνουν μέσο για την περιγραφή της κηδείας, αλλά γίνονται και αντικείμενα. Τέτοιοι «διάλογοι», δηλαδή, που καλλιεργούν την άβαθη περιέργεια και μέσω αυτής συντηρούν την απόλαυση στο επίπεδο μιας ολόκληρης γειτονιάς, με την αφορητη ανταλλαγή κοινοτοπιών που περιορίζονται στα εξωτερικά, παραπέμπουν στην επιπολαιότητα των θεατών και στο δικό τους δράμα της παραθεώρησης του ουσιώδους που επιβάλλει τη σιωπή¹¹.

Τέλος, υπάρχουν και οι περιπτώσεις στις οποίες ο ένας ή καθένας από τους συνομιλητές ακολουθεί μια απόλυτα δική του γραμμή που καθεαυτή (κάθετα) έχει απόλυτη συνοχή, ενώ οριζόντια φέρει τα εξωτερικά στοιχεία του διαλόγου (ανταλλάσσονται λόγοι) χωρίς όμως οι συμμετέχοντες να είναι συνομιλητές, επειδή δεν υπάρχει κοινό περιβάλλον αναφοράς, κοινό θέμα, ούτε αλληλεπίδραση προοπτικών. Τις περιπτώσεις

αυτές θα τις ονομάσουμε, δανειζόμενοι έναν όρο του Παπαδιαμάντη, «μονολόγους έν διπλῷ μᾶλλον ἢ διαλόγους»¹².

Μόλις είχε προχωρήσει τρία βήματα, και συναντᾷ τόν Γερμανόν Ιατρόν.

— Γιά ποῦ, αὖ τέλη δ Τεός, πάτερ Νικόντημε;

— "Α! τουλόγου σου είσαι, ξεχώτατε;... 'Απάνω στό κελλί είναι ή θεια-Σκεύω... Τής ἔδωκα τό κλειδί της ἀποθήκης. Νά βάλης τά δυνατά σου, σάν καλός πατριώτης, νά γλυτώσης τό παιδί της..."

— Καί κάτι ζωσμένον σέ βλέπω, γιά ντρόμο... Γιά ποῦ πᾶς;

— "Έχει μέσα στην ἀποθήκη κάτι μυζῆθρες, κάτι δλίγα τυριά... "Ας δώσῃ στόν κόσμον νά φάνε... "Έγώ δέν τά λυποῦμαι... 'Η Μπαμπή μοῦ ἔδειξε τό δρόμο.

— Ποιά είν' αὐτή ή Μπαμπή;

— "Έχει κι δλίγο καλαμπόκι κι δλίγο κριθάρι..."

— Τί ντιάλο! σάν ἀλλοιώτικος μοῦ φαίνεσαι! εἶπεν ἀρχίσας νά γελᾷ δ κ. Βίλελμ Βούντ.

— Θά τής στείλω καί δύο πετεινάρια... Γιά νά ξαρρωστήσῃ τό παιδί της... Τουλόγου σου, θά σου στείλω ἔνα κατσίκι, γιατρέ, νά ξεφαντώσης... Είναι κ' ή κόττα, ή Πιτσινή, τοῦ πάτερ Σισώη... Τής είπα νά τήν σφάξῃ, γιά νά δυναμώσῃ δ ἄρρωστος... "Ας είναι καλά δ κόσμος..." Ας τά φάν όλα, καθώς ἔφαγαν καί τήν καημένη τήν Κοτσινή...

— Ποιά Κοτσινή;

— Νά, τήν Κοτσινή μοῦ τήν ἔκαμαν κότσι κότσι... Μά καλά τό είπα ἔγώ, πώς ή καημένη ή Μπαμπή μοῦ ἔδειξε τό δρόμο!...

— Τώρα, γιά ποῦ πᾶς; ήρωτησεν ἀνυπομόνως δ ίατρός. Μήπως ἄφησες τό κελλί σου...

— Ναί, τό κελλί μου, εἶπεν ώς νά συνήλθε διά μιᾶς δ Νικόδημος· τό κελλί μου, ἃς φέρουν τόν ἄρρωστο νά καθίση μέσα, μαζί μέ τή μάννα του... Έγώ είμαι καλόγερος, καί δέν μπορῶ σκοτούρες τοῦ κόσμου... Πάω νά δρῶ τόν καθαρόν δέρα, ἀπάνω στό βουνό... "Από δῶ κ' ἐμπρός θά κοιμῶμαι στό κλαρί..." Θά στέλνω καί τόν Ἀγκόρτζα νά σᾶς φέρνη γάλα... "Έχε γειά, γιατρέ..." Καλά μοῦ ἔδειξε τό δρόμο ή Μπαμπή.

(2,612-13)

Στο διάλογο αυτό γιατρού-καλόγερου λείπει αρχικά η κοινότητα του θέματος που προκαλεί κωμικά αποτελέσματα και διαθέτει «πρός εύθυμιαν» (2,613) τον έναν από τους συνομιλητές. Όλες οι ερωτήσεις του γιατρού, συγκεκριμένα, που προσπαθεί να δρει κάποιο κοινό σημείο με το συνομιλητή του, αποδαίνουν μάταιες, επειδή οι άσχετες – στο πλαίσιο του διαλόγου – παρατηρήσεις του μοναχού απότοκες της δικής του νοοτροπίας και των δικών του προθέσεων προσανατολίζονται προς την απαλλαγή από τα υλικά και από το εδώ και το τώρα του κόσμου τούτου. Αυτό φαίνεται και από το αφηγηματικό σχόλιο «ώς νά συνήλθε» (2,613) στο τέλος του διαλόγου.

Τη νοοτροπία του μοναχού πάντως την καταλαβαίνει ο αναγνώστης από τον προηγούμενο σχεδόν μονολογικό διάλογο του μοναχού με τη Σκεύω που εξεικονίζει την «άσυνήθη έξαψιν» του ομιλούντος (2,611-12). Την κατοχυρώνουν εξάλλου και τα λόγια του μοναχού στο τέλος του διαλόγου: «Ἐγώ είμαι καλόγερος, καὶ δέν μπορῶ σκοτοῦρες τοῦ κόσμου» (2,613). Τα λόγια αυτά δημιουργούν ένα είδος τεχνητής αληθιφάνειας (Culler, 1975, σ. 144) με βάση την οποία κατανοούμε την ιδιότυπη συμπεριφορά του καλόγερου. Η φαινομενικά παράλογη αυτή συμπεριφορά, που αντιτίθεται στη στοιχειώδη λογική των ανθρώπινων αντιδράσεων στο διάλογο, κατανοείται από τις διαδικασίες αποκατάστασης που παρέχει το ίδιο το κείμενο. Μ' αυτές τις διαδικασίες, που δείχνουν σαν να είναι νόμοι του κόσμου, ενώ υποβάλλονται από το κείμενο, η παρέκκλιση γίνεται κατανοητή και ταυτόχρονα περιγράφεται ως ιδιότυπο χαρακτηριστικό μιας ορισμένης ομάδας ατόμων (καλογερίστικη συμπεριφορά). Η συμπεριφορά του μοναχού, κατά συνέπεια, απαιτεί να διαβαστεί ως παραπέμπουσα έξω από τον κόσμο της αρρώστιας, της αδιαφορίας, της απάτης, της εκμετάλλευσης, του παράνομου πλουτισμού κ.λ. (όπως τα συμπεραίνουμε ήδη από το περικείμενο), προς τον κόσμο της ησυχίας (μοναστικής και ποιμενικής), της ολιγάρχειας και της προσφοράς στους άλλους. Είναι αυτός ο κόσμος στον οποίο θα δρεθούν στο τέλος του διηγήματος η Σκεύω κι ο γιατρός,

που εκπροσωπούν τις ίδιες ιδιότητες σε μεγαλύτερη ή μικρότερη κλίμακα, με έμμεσο ή άμεσο τρόπο.

Ο διάλογος που εξετάσαμε στοχεύει στο χαρακτηρισμό και στην αντιπαράθεση του ενός από τους συνομιλητές στις καταστάσεις και στο χαρακτήρα των υπολοίπων ηρώων. Γι' αυτό στο τέλος υπάρχει μια έστω και υποτυπώδης σύγκλιση των συζητητών, μιας και πέτυχε ο σκοπός του διαλόγου. Ο αναγνώστης αφ' ετέρου αντιλαμβάνεται από το γενικό περιβάλλον αναφοράς την αιτία της αποτυχίας στην επικοινωνία.

Αντίθετα, στην περίπτωση του διαλόγου στο «*Ἐρως-Ἡρως*» (3,166), που έχουμε παρόμοια μονολογικότητα, σύγκλιση δεν επιτυγχάνεται. Έτσι παραμένει το αίνιγμα για τον συνομιλητή και πρόσκαιρα για τον αναγνώστη, δεδομένου ότι η αφήγηση χρησιμοποιεί εσωτερική εστίαση. Έτσι, ενώ οι δύο διάλογοι είναι τυπολογικά παρόμοιοι, διαφέρουν λειτουργικά, επειδή ο πρώτος λειτουργεί ως χαρακτηρολογικό στοιχείο, ενώ ο δεύτερος ως αιτία του αινίγματος στη λύση του οποίου είναι αφιερωμένο το αφήγημα, όπως είπαμε ήδη στο πρώτο κεφάλαιο.

Η διπλή μονολογικότητα του διαλόγου φαίνεται καθαρότερα στο διάλογο της Φραγκογιαννούς με το μοναχό του κοντινού μοναστηριού, που γίνεται αφού έχει κάνει τα περισσότερα εγκλήματά της και καταδιώκεται από την αστυνομία.

— «Αχ! γυιέ μου!.. είπεν ή Φραγκογιαννού. «Έχω βάσανα καί πάθια...»

— Τά βάσανα δέν λείπουν άπό τόν κόσμο, γερόντισσα... «Οσο καί νά κάμη δ ἀνθρωπος, δέν μπορεῖ νά τ' ἀποφύγῃ...»

— «Αχ! πάτερ-Γιάσαφε, είπεν ἐν θλιβερῷ διαχύσει ή Φραγκογιαννού. Νά 'μουν πουλί νά πέταγα!!!»

— «Τίς δώσει μοι πτέρυγας ώσει περιστερᾶς;» είπεν δ Ἰωάσαφ, ἐνθυμηθείς τόν ψαλμόν.

— «Ηθελα νά ἔφευγα άπό τόν κόσμο, γέροντά μου... Δέν μπορῶ νά ύποφέρω πλιά!

— «Ἐμάκρυνας φυγαδεύουσα καί ηὐλίσθης ἐν τῇ ἐρήμῳ», είπε πάλιν δ γέρων μοναχός.

- Μεγάλη φουρτούνα μ' ηύρε, γέροντά μου, καί μεγάλη λιγοψυχιά μ' ἔκόλλησε.
- 'Ο Θεός νά σέ γλυτώσῃ, κόρη μου, «ἀπό δλιγοψυχίας καί ἀπό καταιγίδος», ἐπέφερεν δι 'Ιωάσαφ, συνεχίζων τόν Ψαλμόν.
- 'Απ' τήν κακία, ἀπ' τήν κακογλωσσιά, δπ' τό φθόνο, δέν μπορεῖ νά γλυτώσῃ ἔνας ἄνθρωπος.
- «Καταπόντισον, Κύριε, καί καταδίελε τάς γλώσσας αὐτῶν, δτι εἰδον ἀνομίαν καί ἀντιλογίαν ἐν τῇ πόλει», ἐπέρανεν δι πάτερο 'Ιωάσαφ.
- Είτα, ἀφοῦ ἐγέμισε τό σταμνί του, εἴπε.
- 'Αν περάσης ἀπό τούς κήπους, γερόντισσα, φώναξέ με νά σέ φιλέψω κανένα μαρούλι κι δλίγα κουκιά.
- Καί ἀπομακρύνθη.

(3,503-504)

Το πρώτο πράγμα που παρατηρεί κανείς στο διάλογο αυτό είναι η διάσταση στο επίπεδο της γλώσσας. Ο μοναχός ανταποκρίνεται στη «θλιβεράν διάχυσιν» της Φραγκογιαννούς χρησιμοποιώντας τη γλώσσα της εκκλησίας. Η γλώσσα αυτή μπορεί να θεωρηθεί ότι δυσκολεύει την κατανόηση εκ μέρους του δέκτη· αφ' ετέρου δεν ανταποκρίνεται φανερά στο θέμα του διαλόγου. Κοντολογίς η γλώσσα-στάση του μοναχού δείχνει να εισάγει μια μονομερή σχέση στο διάλογο. Εάν όμως λάβουμε υπόψη μας τις συνδηλώσεις μιας τέτοιας γλώσσας, όπως την αναλύσαμε παραπάνω, τότε μπορούμε να προσγράψουμε στο λόγο του μοναχού τα ακόλουθα χαρακτηριστικά: αυθεντικός, αληθινός, γενικός, περιεκτικός. Η Φραγκογιαννού από την άλλη μεριά αρχίζει το διάλογο ύστερα από τη σειρά των γνωστών πράξεων που την απομακρύνουν από την ανθρώπινη κοινότητα. Τα λόγια της, σε πρώτο επίπεδο, δραματοποιούν αυτόν το βαθμό της απομόνωσής της. Επιπρόσθετα, μολονότι η ηρωίδα θεωρεί τον εαυτό της ως αντιπρόσωπο του Θεού, είναι η δεύτερη φορά που αδυνατεί να επικοινωνήσει με το λόγο της εκκλησίας.¹³ Επομένως όταν αρχίζει το διάλογο, η Φραγκογιαννού είναι αποκομμένη τόσο από την ανθρώπινη, όσο και από την πνευματική κοινότητα. Πρέπει

ακόμη να παρατηρήσουμε ότι η ηρωίδα φτάνει στο διάλογο με μια παράδοξη για τις συνήθειές της εξομολογητική διάθεση. Η γλώσσα όμως της εξομολόγησής της δεν είναι προσωπική, αλλά γενικευτική («Νά ’μουν πουλί νά πέταγα!!!»), και το περιεχόμενο των λόγων της είναι μόνο μερικά αληθινό, επειδή παρουσιάζει τ’ αποτελέσματα κρύδοντας τα αίτια. Τόσο η γενίκευση όσο και η μερική απόκρυψη όμως είναι ασύμβατα με την εξομολόγηση.

Επομένως, μολονότι υπάρχει σχετική κοινότητα θέματος και ανταλλαγή των απόψεων των συνομιλητών, απουσιάζει από το διάλογο αυτό η αλληλοείσδυση των προοπτικών. Ο λόγος του μοναχού επηρεάζεται από την προοπτική της Φραγκογιαννούς, στο μέτρο που είναι λόγος γενικός και περιεκτικός. Ο λόγος της Φραγκογιαννούς όμως δεν επηρεάζεται από την προοπτική του μοναχού. Αυτό μπορεί κατ’ αρχήν ν’ αποδοθεί στη δυσκολία της να κατανοήσει το λόγο της εκκλησίας. Μπορεί όμως να συνδηλώνει και την απροθυμία της Φραγκογιαννούς να επικοινωνήσει με τους άλλους¹⁴. Έτσι ο μονολογικός αυτός διάλογος μπορεί να κατανοθεί ως απροθυμία να διαπεραστεί το ειδικό από το γενικό και ως αδυναμία της αλήθειας να επικοινωνήσει με το ψέμα. Τέλος, ως αδυναμία του αυθεντικού λόγου να εισδύσει στη νοοτροπία του άλλου, εάν ο άλλος δεν επιθυμεί να πειστεί.

Από τα παραπάνω μπορούμε να συναγάγουμε ορισμένα συμπεράσματα για τη φύση του αυθεντικού-αυταρχικού λόγου. Η εγκυρότητά του έγκειται στην περιεκτικότητά του, όχι στην πειθώ του ερήμην της βούλησης του άλλου. Υπ’ αυτή την έννοια μπορούμε να ισχυριστούμε ότι ο μονολογικός αυτός διάλογος έχει ως θέμα τη ματαίωση της επικοινωνίας μεταξύ δύο ασύμβατων προοπτικών που προέρχονται από δύο τελείως διαφορετικές νοοτροπίες. Η παραμονή εξάλλου της ηρωίδας στην ίδια θέση, όπως και πριν από την έναρξη του διαλόγου, ανταποκρίνεται και στις πράξεις που ακολουθούν στη συνέχεια της αφήγησης.

ε) Αφηγηματικό Σχόλιο

Η εξέταση του αναφερόμενου λόγου – κυρίως ως διαλόγου – στον Παπαδιαμάντη υπήρξε ως ένα σημείο λειψή. Ο διάλογος χαρακτηρίζεται από μια διακοπή του λόγου του αφηγητή, για να εντεθεί στο κείμενο ο λόγος των ηρώων. Ο τελευταίος όμως δε δρίσκεται απομονωμένος. Συνοδεύεται συνήθως από ένα είδος σχολίου, αυτό που ήδη ονομάσαμε αφηγηματικό σχόλιο (π.δ. Glowiński, 1974, σ. 8-14).

Το αφηγηματικό σχόλιο προσδιορίζει με ακρίβεια τους ομιλητές και περιβάλλει το λόγο τους με παρατηρήσεις σχετικές με την εκφώνησή του (π.χ. 2,367/2,199/2,341/3,144), τον επιτονισμό (3,44) και την ένταση της φωνής (3,373). Μπορεί εξάλλον να ασκεί κριτική ή να επανεί τα λόγια των ηρώων (3,465). Έτσι καθορίζει την ερμηνεία που πρέπει να δώσει στα λόγια αυτά ο αναγνώστης¹⁵.

Συνοπτικά θα έλεγε κανείς ότι το αφηγηματικό σχόλιο είναι ένας συνδυασμός της σκηνοθετικής λειτουργίας και της λειτουργίας της επικοινωνίας. Η πρώτη επισημαίνει τις συνθήκες στις οποίες γίνεται ο διάλογος· η δεύτερη διατηρεί το σύνδεσμο αφηγητή-αναγνώστη, κι όταν ακόμα διακόπτεται ο αφηγηματικός λόγος.

Σε ακραίες περιπτώσεις, αντί να βοηθά στην επικοινωνία, το σχόλιο καταστρέφει την ψευδαίσθηση της πραγματικότητας απογυμνώνοντας τη συμβατικότητα του αφηγηματικού διαλόγου.

– "Αχ! πόσα τέτοια, κορίτσι μ'!... Μά έσύ, τώρα!... Δέ μ' λές, σέ τι είμαστε καλύτερες ήμεις άπό τίς κουκουβάγιες, όπου <λαλούν> καθισμένες άπάνω στά Κοτρώνια (και έδειξε τόν πετρώδη λόφον κατέναντι, όπου άνωθεν ύψοϋτο ή σελήνη)· σ' αύτό μοναχά, πού λαλούμε άπ' τά παραθυράκια μας, και δέν άνεβαίνουμε έσύ στήν ταράτσα, κ' έγώ στό λιακωτό, νά τά πούμε καλύτερα! Καλό ξημέρωμα – και καλή γνώση – κορίτσι μου.

Καί άπεσύρθη, διά νά πέσῃ νά κοιμηθῇ εἰς τήν στρωμνήν της. Ση-

μειωτέον δτι ούτε ή Χρυσή είχε ταράτσαν, ούτε ή Μαθίνα λιακωτό, ἀλλ' ή γραία τό είπεν ούτω χάριν τῆς ποιητικῆς εἰκόνος.

(4,31-32)

Στη συνέχεια θα εξετάσουμε λεπτομερειακά τη λειτουργία του σχολίου στη «Νοσταλγό» (3,45-69), σε σχέση με τους διαλόγους των δυο πρωταγωνιστών, δηλαδή του Μαθιού και της Λαλιώς, και θα δούμε πώς οι διάλογοι αυτοί συνεισφέρουν στη δομή του διηγήματος. Η περιληπτική απασχόληση με τους διαλόγους Μοναχάκη-παιδιών, καπετάνιου-παιδιών δε σημαίνει ότι στερούνται ενδιαφέροντος. Το ιδιαίτερό τους μάλιστα χαρακτηριστικό είναι ότι, ενώ οι ενήλικες μιλούν στην κοινή νεοελληνική, τα παιδιά χρησιμοποιούν την τοπική διάλεκτο. Η διαφορά μπορεί ν' αποδοθεί στο ότι τα παιδιά μεταδίδουν μια πληροφορία γνωστή ήδη στον αναγνώστη. Επομένως τα λόγια τους θα εκλαμβάνονταν ως απλή επανάληψη, ενώ τώρα η επένδυση του μηνύματος με διαφορετική έκφραση του δίνει και διαφορετική σημασία ή τουλάχιστο χροιά (π.β. Ρωμαίος, 1979, σ. 199-200).

Οι διάλογοι του Μαθιού και της Λαλιώς παρουσιάζουν σε γενικές γραμμές τ' ακόλουθα χαρακτηριστικά: α) Στην αρχή είναι σύντομοι και ισόποσοι, αλλά κατά την ανέλιξη της αφήγησης η Λαλιώ κυριαρχεί φτάνοντας σ' ένα είδος μονολογοποίησης εκεί που εκθέτει τα σχέδιά της (3,58) ή επεξηγεί τα πιθανά σχέδια των άλλων (3,61). β) Οι διάλογοι ξεκινούν με σταθεροποιημένους τους ρόλους των συνομιλητών: η επιθυμία της Λαλιώς αντιστοιχεί στην πρόταση του Μαθιού (3,45), στις ερωτήσεις της οι απαντήσεις του (3,47-49) που αναφέρονται κυρίως στο περιβάλλον.

Εντούτοις σταδιακά, μολονότι στην αρχή ανεπαίσθητα, οι ρόλοι αντιστρέφονται, προφανώς εξαιτίας της αλλαγής στην ψυχολογική τους κατάσταση και στην περίσταση. Έτσι, στην πρόταση της Λαλιώς αντιστοιχεί η απορία του συνομιλητή (3,51) στην επανάληψή της η συγκατάθεσή του με την επανάληψη των λόγων της (3,52) και στις επόμενες απορίες του οι

Εξάδαυου ή μεταρργητικόν πού ουσίαν την πολιτική της στην απόβαση της Ελλάδας στην παγκόσμια οικονομία. Η πολιτική της στην απόβαση της Ελλάδας στην παγκόσμια οικονομία είναι η πολιτική της στην απόβαση της Ελλάδας στην παγκόσμια οικονομία. Η πολιτική της στην απόβαση της Ελλάδας στην παγκόσμια οικονομία είναι η πολιτική της στην απόβαση της Ελλάδας στην παγκόσμια οικονομία.

δικές της επεξηγήσεις και προτάσεις (3,57/59-60/61). γ) Ακόμη και σε καθαρά περιστασιακούς διαλόγους, που αφορούν σε κοινότοπα ζητήματα (ερώτηση Λαλιώς-απάντηση Μαθιού), η Λαλιώ προσθέτει στο τέλος μια προσωπική παρατήρηση, που αφ' ενός εμπλουτίζει το διάλογο και αφ' ετέρου τον αφήνει ανοικτό. Ο συνομιλητής (και ο αναγνώστης) μπορεί να βγάλουν λανθασμένα συμπεράσματα. δ) Πριν από την κυριάρχηση της Λαλιώς, οι διάλογοι έχουν σύντομο και ελλειπτικό χαρακτήρα, που συντακτικά εξεικονίζεται στις μονολεκτικές απαντήσεις και στα αποσιωπητικά (3,45/47) που διατηρούν τις προθέσεις των συνομιλητών σ' ένα υπαινικτικό επίπεδο, τόσο σε σχέση με το διάλογο, όσο και σε σχέση με τη γενικότερη εξέλιξη των πραγμάτων. Με δυο λόγια μπορούμε να πούμε ότι η ψυχολογική κατάσταση, το ύφος και η σημασία του λόγου των συνομιλητών δείχνουν τη μεταξύ τους αμηχανία και μεταβάλλονται ανεπαίσθητα κατά τη διάρκεια της αφήγησης.

Την αμηχανία και την υπαινικτικότητα την υπογραμμίζει κι ένα ευρύτερο αφηγηματικό σχόλιο που επισύρει την προσοχή του αναγνώστη στη νοοτροπία, στη γνώση, στις προθέσεις και στις αντιδράσεις των συνομιλητών σε σχέση με το διάλογο, χωρίς κατ' ανάγκην να του αυξάνει τη γνώση σε σχέση με την τελική έκβαση. Για παράδειγμα: «'Ο Μαθιός δέν παρετήρησεν ίσως ότι αυτή είχε τρέψει τόν λόγον εἰς τόν πληθυντικόν, εἰς τό τέλος τῆς εὐχῆς της... Καί αὐτός ἐπίσης ἔθεσεν τόν πληθυντικόν εἰς τό τέλος τοῦ λόγου» (3,45 π. και 3-52/57-58).

Εξάλλου η μεταβολή στους ρόλους των συνομιλητών γίνεται φανερή μέσω του αφηγηματικού σχολίου – συχνά μεγαλύτερου από το διάλογο – που διακόπτει τους διαλόγους και τους υποτάσσει στην αφήγηση. Η παράθεση των κυριότερων σχολίων, που περιορίζονται σ' αυτά που εισάγουν ή ακολουθούν τα λόγια κάθε ήρωα, μας δίνει την παρακάτω εικόνα:

ΓΙΑ ΤΑ ΛΟΓΙΑ ΤΗΣ ΛΑΛΙΩΣ

μετά τόσους στεναγμούς και τόσα περιπαθή ασματα, έκραξε (3,45)
 μή ἀγαπῶσα νά ἐκφράσῃ τούς ἐνδομένους λογισμούς της, εἶπεν (3,47) καὶ... προσέθηκε (3,47) τοῦτο τὴν ἔκαμε ν' ἀναλογισθῆ νηφαλιώτερον τό πρᾶγμα, καί προσέθηκε (3,47)
 ἡρώτησεν ἀνησύχως (3,49) εἶπεν (3,49) εἰπε... κ' ἐστέναξε (3,49) ἀντεἶπε... δεικνύουσα (3,50) ἐπρότεινε παιγνιωδῶς ἡ νεαρά γυνή (3,51) ἐπανέλαβεν ἡ νεαρά γυνή (3,52) εἶπεν μέ ψίθυρον τόνον... ώς νά ἐφοδεῖτο νά μήν ἀκουσθῇ ὁ ἥχος τῆς φωνῆς της (3,57) ἡρώτησεν ἐν ἀδημονίᾳ (3,57) εἶπε μέ θεσπέσιον τόνον (3,58) εἶπεν... διμιλοῦσα τόσον ἀπταίστως... (3,58) ἐπέφερεν ἑκείνη (3,58) προσέθηκεν αὐτησηρῶς (3,58) ἔδειβαίωσεν εὐθύμως (3,59) ἐστέναξε βαθέως καί εἶπεν (3,60) εἶπεν (3,60) εἶπεν αὐτῇ ἐν πεποιθήσει (3,60) ἐπανέλαβε τό Λαλιώ (3,61) ἀνέκραξε μετά φαιδρᾶς χάριτος (3,61) ἀνέκραξεν εὐθύμως (3,67) ἔκραξε φαιδρῶς (3,68) ἀπήντησεν ἀνενδοιάστως (3,69) τοῦ εἶπε μέ τόνον εἰλικρινοῦς συγκινήσεως (3,69)

ΓΙΑ ΤΑ ΛΟΓΙΑ ΤΟΥ ΜΑΘΙΟΥ

αὐθορμήτως, χωρίς νά τό σκεφθῇ ἀπήντησε (3,45) ἐν ἀμηχανίᾳ ἀπήντησεν (3,48) ἐξέφερεν τήν εἰκασίαν μετά λύπης (3,49) ἔλαβε τό θάρρος νά ἐρωτήσῃ (3,49) ἔλαβε τήν τόλμην νά παρακαλέσῃ (3,49) ἐψέλλισεν (3,50) εἶπεν (3,50) ἡρώτησεν δ νέος. Εἶπε τοῦτο μετά θλίψεως· ἐφαίνετο ὅτι οἱ λέξεις ἔξήρχοντο μαραμέναι ἀπό τό στόμα του (3,50) εἶπε δεικνύων (3,50) διεμαρτυρήθη (3,50) εἶπε μετά διακριτικοῦ παραπόνου (3,51) ἀπήντησεν ἀσυνειδήτως (3,52) ἀπήντησεν δ νέος (3,52)
 ἡρώτησεν... αἰσθανθείς ἐνδομένως τόν ἑαυτόν του ἀνίσχυρον ἄνευ τῆς συνδρομῆς ἀγαθοδούλου τινός νύμφης (3,58) μετά βίας μεγάλης ἔκρατήθη, καί προσβλέψας τήν νεαράν γυναῖκα τήν ἡρώτησεν ἀπλῶς (3,59) ἡρώτησεν... ἀναφερόμενος εἰς τό ἐπιφώνημα (3,60) 'Αποτόμως τήν ἡρώτησεν (3,60) εἶπεν (3,67)

Μπορεί κανείς να διώλει ορισμένα συμπεράσματα: Εάν ο αναφερόμενος λόγος λειτουργεί κατ' αρχήν ως δείκτης χαρακτηρισμού, τ' αφηγηματικά σχόλια επιβεβαιώνουν την εικόνα, προάγουν την αντιπαράθεση των συνομιλητών, αιτιολογούν τον αποσπασματικό χαρακτήρα των λόγων τους. Έτσι υπογραμμίζεται η αποφασιστικότητα, η αφέλεια, η φυσικότητα και η λογική της Λαλιώς σε αντιπαράθεση με την αναποφασιστικότητα, τη δειλία, την αμηχανία και το ρομαντισμό του Μαθιού. Κατά συνέπεια, η μεταβολή και εξέλιξη στη διάθεση της Λαλιώς (από την περιπάθεια και την ανησυχία στην τολμηρή πρόταση και από κει στο μαθηματικό σχεδιασμό της φυγής ως την ευθυμία εξαιτίας της επιτυχίας) αντιπαρατίθεται στην αμετάβλητη διάθεση του Μαθιού (αμηχανία, φόβος, αδυναμία κατανόησης των τεκταινομένων, ασύνειδη υποταγή στο θέλημα της Λαλιώς).

Η υπόδειξη των ενδεχόμενων παρανοήσεων, που πηγάζει από την αντιπαράθεση αυτή, συνιστά μια συμπληρωματική λειτουργία του αφηγηματικού σχολίου. Κανένας από τους συνομιλητές δε συλλαμβάνει το βαθύτερο νόημα των λόγων του άλλου. Οι στεναγμοί της Λαλιώς, για παράδειγμα, οφείλονται σ' αυτό που δεν μπορεί αρχικά να κερδίσει, ενώ οι στεναγμοί του Μαθιού σ' αυτό που δεν μπορεί να κρατήσει (3,50-51). Η λανθασμένη εξάλλου ερμηνεία των λόγων της Λαλιώς εκ μέρους του Μαθιού (3,59) οφείλεται στην εμφανή πλέον απομάκρυνσή του από το εδώ και το τώρα του διαλόγου, και την προσκόλλησή του στην ιστορία (3,58), στην ποίηση (3,59) και στην τραγωδία που σημασιοδοτεί το πορτρέτο του (ρομαντικός νέος).

«*H Nostraلغوس*» μπορεί να θεωρηθεί ως διήγημα που παρουσιάζει τις διάφορες προοπτικές με βάση τις οποίες οι ίδιοι οι ήρωες οργανώνουν την υπόθεση βασιζόμενοι στο δικό τους δραματικό τους ή σ' ορισμένα μοντέλα που έχουν στο μυαλό τους. Ξεκινώντας από την παρατήρηση αυτή μπορούμε συνοπτικά να πούμε ότι για τη Λαλιώ ο περίπατός της με τον Μαθιό διευκολύνει την επιστροφή στην πατρίδα της για την

οποία τρέφει νοσταλγία (ρεαλιστική υπόθεση). Για τον ερωτευμένο Μαθιό ο περίπατος αρχικά, η φυγή κατόπιν συνιστούν μια ονειρώδη εμπειρία, αλλά και εφιαλτικές υποψίες για τα πραγματικά αίτια. Πάντως, η φυγή τους δίνει σάρκα και οστά σε μια μυθιστορηματικής υφής εκδήλωση της αγάπης του (ρομαντική υπόθεση). Για το σύζυγο της Λαλιώς η πράξη της είναι μεν αποτέλεσμα της νοσταλγίας της, τους εκθέτει, πάντως, κοινωνικά στα μάτια του κόσμου (ρεαλιστική υπόθεση). Τέλος, από τους συγχωριανούς η φυγή ερμηνεύεται ως απαγωγή νεαρής παντρεμένης με γέρο από νεαρό, πράγμα που διεγείρει την αγωνία (περιπτειώδης υπόθεση). Η αφήγηση αναπτύσσει όλες τις υποθέσεις ως ένα σημείο, αλλά τελικά η λύση δρίσκεται προς την πλευρά των ρεαλιστικών. Το τέλος που συλλαμβάνει ο Μαθιός δεν πραγματοποιείται, ενώ το πραγματικό τέλος δεν είναι αντάξιο της προσδοκίας των συγχωριανών.

Οι διάλογοι Μαθιού-Λαλιώς, όπως περιγράφτηκαν παραπάνω συμπορεύονται με την αντιπαράθεση των υποθέσεων. Η βαθμιαία αποξένωση του Μαθιού από το διάλογο σχετίζεται με το ότι ζει τη δική του ιστορία ενδόμυχα (αφήγηση με εσωτερική εστίαση) απομακρυσμένος από τα εξωτερικά γεγονότα που κινούνται με διαφορετική από τη δική του κατεύθυνση. Η ποσοτική και ποιοτική κυριαρχία της Λαλιώς στο διάλογο έχει ως αποτέλεσμα την ανάληψη της δράσης που αρμόζει στη δική της λογική και δείχνει ξεκάθαρα προς τα πού κλίνει αφηγηματικά η εξέλιξη της ιστορίας – πράγμα που φαίνεται και από τη διαφοροποίηση του αφηγηματικού σχολίου σε σχέση με τη Λαλιώ.

Η εκδοχή του Μαθιού εξάλλου φαίνεται άμεσα από το διάλογο (βαθμιαία μείωση του επικοινωνιακού λόγου) και έμμεσα από τη σχετική μονοτονία ή και την έλλειψη του αφηγηματικού σχολίου. Διατηρείται, πάντως, κυρίως στην αφήγηση που περιγράφει τις αντιδράσεις του με ειρωνικό τρόπο (3,58-59/68-69) και μερικές φορές περιορίζεται στη δική του προπτική για τη μετάδοση των γεγονότων (π.δ. έκθεση του παρελ-

θόντος 3, 54-56). Αυτά τα μέρη της αφήγησης όμως (πβ. ιδιαίτερα 3,59-60) δρίσκονται σ' αντίθεση και με την ακολουθία των γεγονότων και με το διάλογο των πρωταγωνιστών και με το αφηγηματικό σχόλιο και με τη γνώμη των άλλων ηρώων πάνω στο θέμα (3,66). Προεκτείνοντας λίγο τα πράγματα μπορούμε να πούμε πως έχουμε έναν αφηγητή που γίνεται αναξιοπιστος (εξαιτίας του εστιαστή) και καταστρέφει τις υποθέσεις του αναγνώστη για την πραγματική πρόθεση της ιστορίας. Ή, με άλλα λόγια, έχουμε μια ιστορία (προφανώς την υπόθεση του Μαθιού) που υπονομεύει την αφήγηση.

Απ' αυτή την άποψη μπορούμε να θεωρήσουμε τη συγγραφική παρέμβαση (3,59)¹⁶ ως αντίστροφη προσπάθεια του αφηγηματικού λόγου να επαναφέρει τα πράγματα στη θέση τους με το να υπονομεύει την ιστορία. Ο συγγραφέας διακόπτει το διάλογο (τονίζοντας έτσι τη συμβατικότητά του), για να δηλώσει ότι, εάν ακολουθούσε την προοπτική του ήρωά του στην εξέλιξη της ιστορίας, όπως ο ίδιος την είχε συλλάβει, θα έπρεπε και θα μπορούσε ν' ακολουθήσει την οργάνωση της ιστορίας σύμφωνα με τα σχήματα των ρομαντικών αφηγημάτων.

Η συγγραφική παρέμβαση θα μπορούσε να διαβαστεί ως δυνατότητα της αφηγηματικής γλώσσας να παρουσιάζει με το ίδιο υλικό διάφορες υποθέσεις ανάλογα με τις απαιτήσεις ορισμένου λογοτεχνικού είδους. Μπορεί ακόμα να διαβαστεί ως δύναμη της αφηγηματικής γλώσσας να πειραματίζεται ταυτόχρονα σε πολλά είδη και τελικά να κατορθώνει μέσω της ίδιας της γραφής να παράγει νόημα. Η κατανόηση του κειμένου σ' αυτό το επίπεδο είναι να το διαβάσουμε ως διακήρυξη για τη συγγραφή αφηγημάτων «ως κριτική της μύμησης στην πεζογραφία, ως εξεικόνιση του ότι ο κόσμος παράγεται μέσω της γλώσσας» (Culler, 1975, σ. 150).

Το αφηγηματικό σχόλιο σ' αυτούς τους διαλόγους παρουσιάζει με τη σειρά του αυτή την αμφισημία. Με τις διαστάσεις του που υπερβαίνουν αρκετά τόστιδιο του απλού «είπε» κ.λ., προδάλλει την υπαινικτικότητα και την εξέλιξη των διαλόγων και μετασχηματίζει τους ήρωες σε φερέφωνα του αφηγητή για

να καταφανεί η διαφοροποίηση των υποθέσεων.

Ανακεφαλαιώνοντας, το αφηγηματικό σχόλιο που εισάγει συμπαραδοτίθεται ή ακολουθεί τους παπαδιαμαντικούς διαλόγους, λειτουργεί ως διευκρινιστικός παράγοντας που παίζει το ρόλο του ενδιάμεσου τόσο προς την «πιστότητα» της μίμησης, όσο και προς τη σχέση μίμησης-αναγνώστη.

Υπογραμμίζει, δηλαδή, την αξιοπιστία ή αναξιοπιστία, την αλήθεια ή το ψέμα στα λόγια των ηρώων. Έτσι, ο ουσιαστικός του ρόλος έγκειται στην υποταγή της μίμησης στη διήγηση και κατά συνέπεια στην αποκατάσταση της σημασιολογικής, υφολογικής και ιδεολογικής ενότητας του αφηγηματικού λόγου που διασπάστηκε με το διάλογο. Η σχέση αυτή μεταξύ σχολίου και διαλόγου – που δεν μπορεί να λειτουργήσει αντίστροφα – δείχνει την ανωτερότητα του αφηγητή σε σχέση με τους ήρωες.

Οι περισσότεροι διάλογοι που εξετάσαμε – και γενικότερα οι διάλογοι του Παπαδιαμάντη – ανήκουν σε αφηγήσεις στις οποίες ο αφηγητής ξέρει καί λέει περισσότερα από τους ήρωες, γι' αυτό και ο διάλογος δεν αποτελεί το μακρότερο από άποψη έκτασης στοιχείο και, πάντως, δεν αποτελεί το ουσιαστικότερο από την άποψη της σημασίας. Σπάνια οι ήρωες υπάρχουν μέσω του λόγου τους και ο αναφερόμενος λόγος σπάνια εκθέτει τα κίνητρα των πράξεών τους και τις βαθύτερες σκέψεις τους. Η καθημερινότητα, η ασημαντότητα, μια σχετική έλλειψη της διαλογικής ποιότητας, καθώς και η ασυνέχεια λόγω του σχολίου αποτελούν τα ειδοποιά χαρακτηριστικά του παπαδιαμαντικού διαλόγου. Μπορεί, άρα, να ισχυριστεί κανείς ότι ο διάλογος αυτός δεν έχει την αυτονομία που του επιτρέπει να μεταφέρει αυτούσια την αλήθεια μεταξύ των συνομιλητών, την αλήθεια που θα πιστέψει ο αναγνώστης, επειδή θα ταυτιστεί με τους ήρωες.

Έτσι, ενώ από γλωσσική άποψη έχουμε αντιπαράθεση δυο γλωσσών, από αφηγηματολογική άποψη μίμηση και άρα μείωση της απόστασης, από χρονική άποψη σκηνή και άρα ισοχρο-

νία μεταξύ ιστορίας και αφήγησης, η έκταση, η υφή, η σημασία και η σκηνοθέτηση του λόγου των ηρώων δείχνουν ότι ο λόγος αυτός πηγάζει από, και διατηρεί μια στενή σχέση με τον αφηγηματικό λόγο. Ο αναφερόμενος λόγος προβάλλεται, όχι όμως αναγκαστικά, με δραματική λειτουργικότητα. Κατά κανόνα ο παπαδιαμαντικός διάλογος αποβαίνει μέσο προσωπογράφησης και είναι ακριβής και ζωντανός, μιλονότι ασχολείται με κοινοτοπίες. Λειτουργεί ως μεγέθυνση ή εξεικόνιση των θέσεων που έχει ήδη υπογραμμίσει ο αφηγητής.

(IV) Μετατιθέμενος Λόγος

Ο λόγος που παρουσιάζει περισσότερο ενδιαφέρον, επειδή τείνει προς τη μίμηση χωρίς να αποβάλλει τα στοιχεία της διήγησης είναι ο μετατιθέμενος λόγος. Στην κατηγορία αυτή ο Genette περιλαμβάνει τόσο τη μετάδοση των λόγων του ήρωα από τον αφηγητή «που τους συμπυκνώνει, τους ενσωματώνει στο δικό του λόγο και τους εκφράζει στο δικό του ύφος» και το «ελεύθερο πλάγιο ύφος, όπου η εξοικονόμηση από την υπόταξη επιτρέπει μια ευρύτερη επέκταση του λόγου και έτσι την έναρξη μιας ανεξαρτοποίησης παρ' όλες τις χρονικές μεταποίσεις» (1980, σ. 172).

Στον Παπαδιαμάντη ο μετατιθέμενος λόγος μπορεί να περιλαμβάνει στοιχεία που δείχνουν ότι δεν πρόκειται για απλή μετάδοση του περιεχομένου, αλλά για αναπαραγωγή αυτού που ειπώθηκε, άλλοτε στο ίδιωμα του αφηγητή και άλλοτε με τη διατήρηση στοιχείων ύφους του λόγου των ηρώων. Ας αναφέρουμε μερικά παραδείγματα:

‘Ο διδάσκαλος τότε, ἐν παραφορᾷ δργῆς, καὶ χωρίς νά ἐλπίζῃ εὐνοϊκόν ἀποτέλεσμα, ἐφώναξε λέγων ότι οἱ μαθηταὶ ὥφειλον νά καταγγείλωσι τόν αὐτουργόν τοῦ δόλου, ὅλλως θά ἔσαν δλοι κακοήθεις, δλοι ἄχρειοι καὶ ἀνάγωγοι.

(2,467)

‘Ο γαμβρός ίσχυρίζετο ότι πέντε χιλιάδας είχον συμφωνήσει, και χωριστά τό σπίτι, τό άμπελι, τόν μικρόν έλαιωνα, και τά φούχα. ‘Ο Στάθης διετείνετο ότι τεσσερούμισυ χιλιάδες τό δλον, μαζί μέ τά φούχα, τά ξπιπλα, τά σκευή και τά λοιπά. Καί οι δύο ἔλεγον τήν ἀλήθειαν, ἐπειδή ἐκάτερος είχεν εἴπει ἄλλον ἀριθμόν, δταν ἔδωκαν τάς κειρας…

(3,343-44)

‘Η Πολυτίμη εἶπεν δτι θά δώσῃ τα ἐνοίκια δταν εὐκολυνθῇ καιί θά φύγῃ ἀπό τό δωμάτιον δταν μπορέσῃ. ‘Η Ζαφείραινα ἀπήντησεν, δτι τά ἐνοίκια θά τά πληρώσῃ καιί θά πῇ κι ἔνα τραγούδι καιί ἀπό τό δωμάτιον θά φύγῃ καιί θά πηδήσῃ, καθώς ἐπήδησε κι ἔχορεψε τήν ήμέραν που είλχεν ἀποθάνει δ σπιτονοικοκύρος...

(3,573)

Η αντιμετώπιση των δυο αυτών ειδών του μετατιθέμενου λόγου από τον Genette είναι, πάντως, εξαιρετικά συνοπτική και δεν κατορθώνει να περιλάβει όλο το φάσμα των σχέσεων της συμπαρουσίας, της αφομοίωσης, της αλληλεπίδρασης και της ανάμιξης του λόγου του αφηγητή και του λόγου ή του συναισθήματος ή της σκέψης του ήρωα (είτε αυτά είναι αρθρωμένα, είτε όχι). Όπως παρατηρεί ο Genette, χωρίς πάντως να το επεκτείνει, ο μετατιθέμενος λόγος είναι θεωρητικά ικανός να εξαντλήσει κάθε περιθώριο. Αυτό σημαίνει προφανώς ότι, όπως κάθε μέση κατηγορία, έτσι και ο μετατιθέμενος λόγος καλύπτει μια μεγάλη ακτίνα περιπτώσεων, που άλλοτε τείνουν προς τη μίμηση και άλλοτε προς τη διήγηση και που, πάντως, δεν μπορούν να ενταχτούν στα αυστηρά πλαίσια του αναφερόμενου ή του αφηγηματοποιημένου λόγου.

Το φάσμα αυτό αρχίζει από το μετατιθέμενο λόγο – μιμητικό ως ένα βαθμό, όπως αναφέραμε πιο πάνω – περνά από την υιοθέτηση του τόνου και της φρασεολογίας του ήρωα και την ενσωμάτωσή τους στο λόγο του αφηγητή, για να φτάσει ως την παρουσίαση του λόγου του ήρωα με το συντακτικό όμως της αφηγηματικής φωνής, χωρίς την άμεση ίσως εξάρτηση από

κάποιο λεκτικό ή γνωστικό όγημα. Το φάσμα αυτό το έχει αξιοποιήσει ο Παπαδιαμάντης, πράγμα που γίνεται μάλλον εύκολα αντιληπτό από τη διαφορά στο ιδίωμα του αφηγητή και σ' αυτό των ηρώων. Η χρήση και των δυο ιδιωμάτων έχει από καιρό επισημανθεί από την κριτική, που την έχει αντιμετωπίσει όμως άλλοτε φανερά επικριτικά ως «γλωσσική άκαταστασία» (Μπαλάνος, 1941, σ. 25), και άλλοτε με μια καλυμμένα θετική κρίση, όπως αυτή του Παλαμά:

Μιά θηλυκή άσταθεια, μιά νευρική άνησυχία, ένας impressionisme φανερώνεται, γενικώς είπειν, στό έργο του, πού τόν κάνει ν' άλλαξη γραμματική, γλώσσα, ύφος, σύμφωνα μέ τίς περιστάσεις, τούς ήρωές του, τά γούστα του, τά κέφια του.

(1979, σ. 35)

Στη συνέχεια θ' ασχοληθούμε με μερικές περιπτώσεις που περιλαμβάνονται σ' αυτό το φάσμα, στις οποίες είτε ο λόγος των ηρώων εμποτίζει το κείμενο του αφηγητή, είτε η γραμματική του αφηγητή διαπερνά το λόγο και τη σκέψη των ηρώων. Η εξέταση αυτή μπορεί να μας δώσει μια ικανοποιητική ερμηνεία – στα πλαίσια τούτου του κεφαλαίου – για την «ακατάστατη» γλώσσα του Παπαδιαμάντη. Μπορεί ακόμη να μας βοηθήσει να συλλάβουμε ασφαλέστερα το θέμα του διηγήματος. Μπορεί, τέλος, να μας διαφωτίσει στην κατανόηση της ψυχοϊδεολογικής αντιμετώπισης των ηρώων εκ μέρους του συγγραφέα με τρόπους όχι τόσο άμεσους, όσο το αφηγηματικό σχόλιο.

a) *O Εμποτισμός του Αφηγηματικού Κειμένου*

Ο εμποτισμός (infiltration) του αφηγηματικού κειμένου από το ιδίωμα του ήρωα μπορεί να είναι έμμεσος ή άμεσος. Στην πρώτη περίπτωση το ιδίωμα μπορεί να μην είναι το αποτέλεσμα αρθρωμένου λόγου ή σκέψης του ήρωα, αλλά μια στιγμιαία παραβίαση της προοπτικής του εστιαστή-αφηγητή, για να

νιοθετήσει την προοπτική του χαρακτήρα. Δεδομένου, πάντως, ότι αυτή η παραδίαση, όπως και καθετί άλλο μέσα στο κείμενο, γίνεται αντιληπτό μέσω της γλώσσας, ο αναγνώστης καταλαβαίνει την αλλαγή της προοπτικής από την εναλλαγή του ιδιώματος που δίνει στην αφήγηση έναν πρόσθετο ζωηρό χρωματισμό.

‘Ο Ἀγκόρτζας δέν δυσηρεστήθη πολύ. Ἐφοῦ τόσα καὶ τόσα ἐρίφια τοῦ τά είχαν φάγει ἀνθρώποι ἀγνωστοί καὶ ἔνοι, παρήγορον θά ήτο νά ξεκοκαλίσῃ καὶ αὐτός ἐν καλοψημένον καὶ ροδοκοκκινισμένον μηρίον ἀπό τούς ἰδρωτάς του, ἀπό τό ἔργον τῶν χειρῶν του.

(2, 638)

Η συστηματικότερη παραδίαση της εστίασης μπορεί να σημαίνει ότι ο αφηγητής εγκαταλείπει την ουδέτερη και αμέτοχη προοπτική, που ανταποκρίνεται σε ομοιογενή αφηγηματική γλώσσα, προς χάρη μιας υποκειμενικής προοπτικής, αυτής του χαρακτήρα, πράγμα που ως ένα βαθμό διασπά την εκφραστική ομοιογένεια. Η συμπαράθεση εκ μέρους του αφηγητή του δικού του χαρακτηρισμού με την ονομασία που μπορεί να χρησιμοποιεί μόνον ένας ήρωας στην ιστορία για κάποιον άλλον, όχι μόνο λειτουργεί ως εμπλούτισμός του αφηγηματικού λόγου, αλλά υποσημαίνει πως ο αφηγητής έχει νιοθετήσει τη σχέση του ήρωά του με τα πρόσωπα και τα πράγματα της ιστορίας.

Τήν νύκτα ἐκείνην ἀκριβῶς καὶ τήν πρό αὐτῆς ἡμέραν, καθώς καὶ δλας τάς νύκτας καὶ τάς ἡμέρας, ἐσυλλογίζετο τόν υἱόν της, τόν μοναχογυιόν της, τόν Σταύρούν της – δστις τῆς είχε μείνει...

(2, 545)

‘Αλλ’ ἐσυλλογίζετο τόν υἱόν της, τόν γυιόκα της, τόν μονάχριδόν της, τόν πάπον της, τόν σταυραετόν της, δστις ἐπεριμένετο νά φθάσῃ, δστις θά ἔμενεν ἐπί ἡμέρας εἰς τήν καραντίναν, καὶ διά τοῦτο αὐτή ἐπεθύμει νά μάθῃ, νά γνωρίσῃ δ.τι πραγματικῶς συνέθαινε.

(2, 561)

Κατ' ἀρχάς ἔχάρη ὅταν τὸν εἶδε. Μόνον πόσον ἄτυχα τῆς ἐφάνη ὅταν ἐκεῖνος δέν ἤξευρεν, ὡς ἔλεγε, τί γίνεται ὁ υἱός της, ὁ Σταύρος της.

(2, 585)

Η χρησιμοποίηση αυτών των ονομάτων, μαζί με τη γενικότερη παρουσίαση του εσωτερικού κόσμου της ηρωίδας αφ' ενός εγκαθιδρύει κάποια ψυχολογική συγγένεια μεταξύ αφηγητή και ηρωίδας και αφ' ετέρου διευκρινίζει υπαινικτικά την ιδεολογία που ἔχει αλλού διατυπωθεί από το αφηγηματικό σχόλιο. Πράγματι, η Σκεύω συμβολοποιεί το μοναχικό αγώνα της αγάπης και της αυταπάρνησης που κατορθώνουν στο τέλος να επικρατήσουν στον κόσμο της υποκρισίας, της συναλλαγής και της φιλαυτίας.

Ο εμποτισμός του αφηγηματικού κειμένου πάντως φαίνεται καθαρότερα, όπως πρώτος παρατήρησε ο Vitti (1980, σ. 80), από λέξεις ή φράσεις των ηρώων που δρίσκονται διασκορπισμένες, σε εισαγωγικά ή με πλάγια στοιχεία, στο αφηγηματικό κείμενο. Η δεύτερη φωνή που προστίθεται στο κείμενο και πιθανόν σημαίνει κι άλλη προοπτική εξυπηρετεί συνήθως στον Παπαδιαμάντη τις ακόλουθες λειτουργίες:

α) Δημιουργεί την εντύπωση ότι από καιρό σε καιρό ο αφηγητής παραπέμπει τον αναγνώστη στο «πραγματικό» περιβάλλον αναφοράς του λόγου του ήρωα.

'Η γραῖα τῆς ἔξήτησε μέ κοιμένην... φωνήν «ένα κόμπο ωακί», νά δάλη στό στόμα της, διά νά «πιασθῇ ἡ ψυχή της», ἐπειδὴ τῆς «εἶχε λυθῇ ὁ ἀφαλός της» ἀπό ἓνα «σφάχτη», δριμύν πόνον πού τήν ἐπιασεν ἔξαφνα σ' δλα τά σωθικά της, ἀπό τό «χουλιαράκι» της καὶ κάτω.

(4,475)

6) Στοχεύει ακριβέστερα – με τη διάσωση του καθημερινού ιδιώματος – στην υπογράμμιση του ιδιωματισμού της ομάδας που είναι γλωσσικά προσδιορισμένη αντίθετα ή διαφορετικά από τον αφηγητή. «Κατ' ἀρχάς ἐφοβεῖτο, μή ἡ ἄλλη τῆς “οἴξῃ

τά κορίτσια» (2, 491). Το ιδίωμα της ομάδας πρέπει να κατανοηθεί ως τέτοιο:

‘Ο ἀγαθός διδάσκαλος ἀνέπτυξε δι’ δλίγων τό παρακάτω «Περὶ τῶν εἰς μι», καί ὕστερε δύο ἡ τρεῖς κανόνας ἀνακατωτά πάλιν δι’ ἐπανάληψιν, μεθ’ ὁ ἔκλεισε τήν Γραμματικήν. Μετέβη εἰς τόν συγγραφέα, κ’ ἔξαγαγών αλῆρον ἥρχισε νά ἔξετάξῃ κείμενον καί ἔρμηνεάν.

(2, 465)

γ) Εισάγει τις λέξεις ενός δεύτερου χαρακτήρα στο λόγο του πρώτου: «— Τί ἥθελες, παιδάκι μου, νά ’μβῆς στά βάσανα τοῦ κόσμου! ‘Η Χαρομολίνα ἐγέλασεν... »Ω! ἡτον τόσος καιρός ἥδη, ἀφότου αὐτή εἶχεν ἐμβῆ “στά βάσανα τοῦ κόσμου”» (3, 408).

δ) Περιλαμβάνει την περιγραφή της πράξης του ἥρωα μέσα στο αφηγηματικό κείμενο από την προοπτική και με τη φωνή του ἥρωα: «... ‘Ο Μανώλης... εἶχε κάμει κάτι καλύτερον... “Ἐλάκησεν” ἀπό τό δημοτικόν σχολεῖον...» (4, 21).

ε) Παρόμοια, δεν αποδίδει ακριβώς τα πραγματικά λόγια κάποιου χαρακτήρα, αλλά μόνο κάποιες λέξεις οικείες στον ἥρωα που δίνουν λακωνικά την κεντρική ιδέα του λόγου του. «Ολοι οι θαλασσινοί τοῦ τόπου ἥπόρησαν μέ τήν “ἀτζαμοσύνην” τοῦ Καδούλη» (4, 63).

Πρέπει πάντως να παρατηρήσει κανείς ότι ο Παπαδιαμάντης, τουλάχιστον στην κατάσταση που έχουμε σήμερα δημοσιευμένα τα κείμενά του, δεν είναι σχολαστικός στη χρήση των εισαγωγικών, τα οποία απουσιάζουν εκεί που θα τα περίμενε κανείς, ή σε λέξεις που τα έχει βάλει άλλοτε· αυτό έχει προκαλέσει ακόμα και κατακρίσεις (πθ. Μουλλάς, 1974, σ. ξγ[’])¹⁷.

Η ενσωμάτωση των λέξεων του χαρακτήρα στο λόγο του αφηγητή, ιδιαίτερα όταν δρίσκονται σε εισαγωγικά ή είναι πλαγιοτυπωμένες, τις αποοικειώνει. Γίνονται ξένες, σύμφωνα με τον Vološinov (1971, σ. 165), «προς την κατεύθυνση που εξηπηρετούν τις ανάγκες του συγγραφέα: γίνονται ιδιαίτερες, ο χρωματισμός τους προβάλλεται και ταυτόχρονα κατασκευάζονται

έτσι, ώστε να σκιαγραφούν τις διαθέσεις του συγγραφέα – την ειρωνεία, το χιούμορ του κ.λ.». Η απόσταση ανάμεσα στο διάστικτο από λέξεις του ήρωα σε εισαγωγικά κείμενο και τον ελεύθερο πλάγιο λόγο δεν είναι μεγάλη. Όπως παρατηρεί ο Pascal, σχολιάζοντας τον ελεύθερο πλάγιο λόγο στον Dickens, «πολλά από τα κείμενα του ελεύθερου πλάγιου λόγου είναι προεκτάσεις αυτού του τύπου παράθεσης του προσωπικού ιδιώματος από το οποίο το συνηθισμένο αφηγηματικό πλαίσιο και τα εισαγωγικά έχουν απομακρυνθεί» (1977, σ. 72).

Στη συνέχεια θ' ασχοληθούμε με τα εκτενέστερα αυτά αποσπάσματα, στα οποία το λεξιλόγιο του ήρωα δρίσκεται στη γραμματική του αφηγητή. Θα τα εντάξουμε όλα στα πλαίσια του Ελεύθερου Πλάγιου Λόγου (στο εξής ΕΠΛ) εξετάζοντας τις ενδεχόμενες παρεκκλίσεις από το γενικά αποδεκτό μοντέλο σε κάθε περίπτωση χωριστά¹⁸.

6) Ελεύθερος Πλάγιος Λόγος-Τυπολογία

Ο ΕΠΛ είναι πεδίο έρευνας της γλωσσολογίας, της θητορικής και της υφολογίας. Θα τον προσεγγίσουμε από την αναγνωστική πλευρά (reader's naturalizing process) χωρίς να περιοριστούμε μόνο στα γλωσσολογικά κριτήρια¹⁹. Τα τελευταία, ιδιαίτερα όταν πηγάζουν από μια ορισμένη προοπτική δεν είναι αρκετά, ώστε να ξεχωρίσουμε τον ΕΠΛ από τον ευθύ και τον πλάγιο λόγο. Ακόμη περισσότερο, δεν είναι ικανά στο να διαφροροποιήσουν τον ΕΠΛ από το αφηγηματικό περικείμενο. Η γλωσσολογική προοπτική απλώς βοηθά τον αναγνώστη να δρει στην περίπτωση ενός διφωνικού λόγου μερικά προσδιορίσιμα χαρακτηριστικά που να κατατάσσουν το απόσπασμα σε μια κατηγορία που θα εμπλούτιζε το νόημα και τη λειτουργία του. Σ' αυτή τη διαδικασία ο αναγνώστης βοηθιέται από ορισμένους δείκτες, που δεν είναι μόνο τυπολογικοί και γραμματικοί, αλλά εννοιολογικοί και σημασιολογικοί. Αυτοί οι δείκτες ανήκουν σε πέντε κατηγορίες: Γραμματική, Επιτονισμό, Περικείμενο, Ιδιωματισμούς και Περιεχόμενο.

Ακολουθούμε εδώ την ταξινόμηση του McHale (1978, σ. 264-273) και θα συνοδεύουμε κάθε χαρακτηριστικό μ' ένα παράδειγμα από την πεζογραφία του Παπαδιαμάντη.

(I) Γραμματική

(α) Η παρουσία της τριτοπρόσωπης αντωνυμίας αποτελεί ουσιώδες και ειδοποιό χαρακτηριστικό. Η τριτοπρόσωπη αντωνυμία αντικαθιστά το σύστημα των τριών προσώπων του ευθύ λόγου μ' ένα ομοιόμορφο τρίτο πρόσωπο που μπορεί ν' αναφέρεται στο υποκείμενο του λόγου, ή στον αποδέκτη, ή στο πράγμα για το οποίο γίνεται λόγος. «Τότε ἔκαμεν αὐστηράς παρατηρήσεις εἰς τὸν Βαγγέλην. Αὐτῆς δέν τῆς χρειάζονται τά τοιαῦτα. Δέν ἀνέχεται νά κακοσυστηθῇ στή γειτονιά τό σπίτι της. Καί θά τῆς κάμη τήν χάρη νά τῆς ἀδειάσῃ τήν γωνιά» (3, 295: πρώτο πρόσωπο). «Μήπως αὐτές ἦσαν καλύτερες τάχα;» (3, 567: δεύτερο πρόσωπο).

(β) Αναφορικά με το χρόνο του ρήματος, στις δυτικές γλώσσες ο ΕΠΛ χαρακτηρίζεται από κάποιον τύπο παρωχημένου χρόνου. Το ρήμα κινείται ένα χρόνο πίσω από το χρόνο που θα χρησιμοποιούσε ο ήρωας στον ευθύ λόγο. Αυτό δεν είναι υποχρεωτικό στα νέα ελληνικά, επειδή στα ελληνικά δεν είναι αναγκαία η ακολουθία των χρόνων²⁰, ώστε η έκφραση ενός πλάγιου λόγου συμπίπτει κάποτε απόλυτα με την έκφραση του αντίστοιχου ευθύ. Στον Παπαδιαμάντη το ρήμα μιας πρότασης σε ΕΠΛ μπορεί να δρίσκεται σε αοριστικό χρόνο ακολουθώντας έτοι το λόγο της αφήγησης ή, το συνηθέστερο, σε παροντικό χρόνο ακολουθώντας το χρόνο της ομιλίας του ήρωα. Το τελευταίο συμβαίνει τόσο συχνά, ώστε ο ΕΠΛ μοιάζει με ευθύ και η γραμματική του αφηγητή φαίνεται μόνο από τη χρήση της τριτοπρόσωπης αντωνυμίας.

(γ) Τα δεικτικά («ἐδῶ», «τώρα», «αὔριο» κ.λ..) προσδιορίζονται από την προοπτική του χαρακτήρα. Σ' αὐτό οφείλονται και οι παράδοξοι συνδυασμοί παρελθοντικών χρόνων με παροντικά επιρρήματα. «Τώρα τοῦ ἔμενε μόνον αὐτό τό μεσακό

βαρελάκι, πού τό κρασοπουλεῖ...» (3, 320) «Τώρα πλέον ἄς
ἡτον στερεωμένο καί καλορροϊζικό, νά τῆς ζήσῃ αὐτό, ἀφοῦ
μάλιστα ἡτον καί ἀγοράκι» (3, 584)²¹.

(II) Επιτονισμός

Ο επιτονισμός πρέπει να θεωρηθεί περισσότερο μεταφορικά παρά κυριολεκτικά ως σημασιολογική κατηγορία ξεχωριστή από το μήνυμα που μεταδίδει, αλλά συνδεδεμένη με τον αξιολογικό προσανατολισμό τόσο του αφηγητή, όσο και του ήρωα. Στον Παπαδιαμάντη, όπου ο ΕΠΛ χρησιμοποιείται όπως και στην καθημερινή ζωή, υπάρχει ένας μόνον επιτονισμός, αυτός του ήρωα. Η αξιολόγηση του αφηγητή σε σχέση με το μήνυμα (αποδοχή, άρνηση, ειρωνεία, συμπάθεια, χιούμορ, παρωδία) πρέπει να κατανοηθεί γενικότερα από το αφηγηματικό περιείμενο.

(III) Περικείμενο

Ένας άλλος τυπολογικός δείκτης του ΕΠΛ σχετίζεται με τις υποδείξεις του άμεσου περιβάλλοντος αναφοράς. Ρήματα ή άλλες εκφράσεις λόγου ή σκέψης βαρύνουν αποφασιστικά στο να προσλάβουμε μια πρόταση ως ΕΠΛ, όταν προηγούνται ή ακολουθούν αυτή την πρόταση.

Μία γειτόνισσα, ή γραία Ντολαμού, έξυπνήσασα ἀπό τόν θόρυβον, ἔξηλθεν εἰς τό παράθυρον, καί ηρχισε νά νουθετῇ καί νά ἐπιπλήττῃ αὐστηρῶς τόν Σταμάτην. Αὐτό δέν τό είχε ξαναϊδεῖ ποτέ στήν ζωήν της. Τί ἀταξία καί τί παλαδωμάρα ἡτον αὐτή! Παιδιά ἀπό σπίτια, ἀπό σόι κι ἀπ' ἀράδα νά γυρίζουν μεσάνυχτα στούς μαχαλάδες, νά ξεπρογκίζουν τόν κόσμο ἀπ' τίς φωνές κι ἀπ' τό κακό!

(3, 324)

Ο αναγνώστης είναι πολύ πιθανόν να ερμηνεύσει μια πρόταση ως ΕΠΛ, όταν εμφανίζεται κοντά σε προτάσεις ευθύ ή

πλάγιου λόγου και ειδικότερα, όταν συναντήσει ένα ή περισσότερα στοιχεία του ΕΠΛ μετά από μια πρόταση σε πλάγιο λόγο.

Εις ἀπάντησιν, ή Πολυτίμη τῆς ἐφώναξεν δτι, ἀν δ σπιτονοικοκύρης εἶναι ἀρρωστος, αὐτή, ἀν πεθάνῃ, θά χορέψῃ ἀπό τήν χαράν της. Ὁχι, πώς ἔχουν κάτι παλιοκοτέσια ἔκει, πού δέν εἶναι χειρότερ' ἀπό ἀχούρια, καὶ σέ βρίσκουν στήν ἀνάγκη, καὶ σέ πνίγουν, καὶ σοῦ ζητοῦν δεκατρεῖς καὶ δεκαπέντε δραχμές νοίκι! Ποῦ τό ηὔραν γραμμένο; Μ' αὐτά καὶ μ' αὐτά πλουτοῦν αὐτοί, μέ τοῦ φτωχοῦ τόν ἵδρωτα, οἱ αἰματοφάγοι. Καὶ τί κόσμος εἶναι αὐτός, στήν Ἀθήνα!...

(3, 570)

Σε περίπτωση που δεν υπάρχει κάποιο διοηθητικό ρήμα στο περικείμενο, τότε κάθε στοιχείο που καθοδηγεί την προσοχή του αναγνώστη σε κάποιο συγκεκριμένο χαρακτήρα μπορεί να θεωρηθεί ως «γέφυρα» μεταξύ ΕΠΛ και αφήγησης (π.β. Pascal, 1977, σ. 26-27).

Ἡ γραῖα ἐν τοσούτῳ εἶχε παρατηρήσει δτι ὁ πάτερ Σαμουήλ εἶχεν ἔξερεθισθῆ ἐκ τῆς ἐγγύς ἐπαφῆς καὶ διμίλιας μετά τῶν δύο νεανίδων, καὶ αἰσθημα ἀσθίστου φόδου ἔξηγέρθη παρ' αὐτῇ. Δέν ἦσαν τά κορίτια τῆς τέτοια, ὄχι.

(2, 334)

Τα στοιχεία που αναφέραμε μέχρι τώρα είναι διοηθητικά, όχι δύως και αποφασιστικά, επειδή δίνουν προτεραιότητα στις γραμματικές κατηγορίες, χωρίς να υπογραμμίζουν το μημητικό χαρακτήρα του ΕΠΛ, που προκύπτει είτε από την υιοθέτηση των ιδιωματισμών του ήρωα, είτε από το περιεχόμενο του λόγου του, που διαφέρει απ' αυτό του αφηγητή.

(IV) Ιδιωματισμοί

Τα στοιχεία αυτά είναι αρκετά και καίρια και παραπέμ-

πουν σε διάφορες σημασιολογικές κατευθύνσεις. Σ' αυτή την κατηγορία περιλαμβάνονται όροι της καθομιλουμένης, αναφωνήσεις, όρκοι, επιφωνήματα, που μένουν αμετάβλητα στον ΕΠΛ και εξιηγούνται ως δείκτες «προφορικότητας» μέσα στο αφηγηματικό πλαίσιο.

Έφοδείτο μήπως οι γύφτισσες (ύπηρχον άντικρύ τοῦ οἰκίσκου των πέντε ή ξένων καλύβων γύφτων νεοφωτίστων), ἔκαμπαν μαγείας ἐναντίον της. Καί ἀν αὐτή ἐπάθαινε τίποτε, Θεός νά φυλάχῃ! ποία ἄλλη θά ἐκόλλα τόν φοῦρον, οἱ μέρες πού ἔρχονται, «τώρα τόν Ἀι-Βασίλη» κτλ., εἰς δλην τήν γειτονιά;

(2, 96)

Κ' ἐμέμφετο ἑαυτήν διατί νά τόν στεῦλη τοιαύτην ὥραν νά καλέσῃ τόν ιατρόν. Καλύτερα ν' ἀφηνεν εἰς τό ἔλεος τοῦ Θεοῦ τό παιδί της. Χριστέ καὶ Παναγία! τί ἔγινεν ὁ μπαρμπα-Στέργιος; Δέν θά εἶναι καλά. Καί ἀν τῆς τόν φέρουν τό πρωί ἔπειτασμένον, καρδιασμένον, ἀποθαμένον! ὥ!

(2, 251)

Πέρα από την απλή σήμανση της «προφορικότητας» τα λεξιλογικά χαρακτηριστικά μπορεί να υπογραμμίζουν το προσωπικό ιδίωμα κάθε ήρωα. Τέτοιες περιπτώσεις στον Παπαδιαμάντη φτάνουν ως τη μίμηση του ιδιώματος. Πρέπει πάντως να παρατηρηθεί ότι ο συγγραφέας μας δεν κατορθώνει πάντα να διατηρεί τον ιδιωματισμό σ' όλον τον ΕΠΛ και συχνά τον αναμιγνύει με την αφηγηματική ἔκφραση.

Διότι αὐτός ό αἰπόλος δέν ήτο ἀπό ἔκείνους δπού γίνονται φόρτωμα εἰς τούς ἄλλους, καί ἀν δο κολλήγας δέν είχε τήν καλήν διάθεσιν, αὐτός δέν θά ἔρριχνε τήν ύπόληψίν του, διά νά τόν κάμη στανικῶς νά τόν φιλέψῃ η ἀρμυρό η ἄλλο τίποτε, ἀς ποῦμε. "Άλλοι δμως εύρισκουν, τρόπον τινά, τό μέσον νά τά ἔχουν καλά μέ τόν κολλήγα, κ' ἐνῷ τά ἀρνάκια τά μισακά, κατά κανόνα, δ ἀετός τά τρώγει, ἀν καί τά ίδικά τους τίποτε δέν παθαίνουν, αὐτοί καί πάλιν, νά χουμε καλή ψυχή, τά καταφέρουν μιά χαρά! Καί νά ήτο τούλαχιστον ἀρκετόν τό

γάλα, διά νά πήξη τυρόν ή μυζήθραν, ύπομονή. 'Αλλ' ὁργή Θεού είχε πέσει τό ἔτος ἐκεῖνο εἰς τά βοσκήματα. Τά πράματα τά μισά τοῦ είχαν ψιφήσει· δλίγες μόνον γαλάρες τοῦ ἔμειναν· δλο καί στέρφες. Δέν ἔκαμεν δ Θεός καλόν καιρό νά βγάλῃ χορταράκι, νά βοσκήσουν τά πράματα. Τί-σέ κάμουν τά καημένα τά πράματα.

(2, 215)

Εξάλλου τα προφορικά στοιχεία στον ΕΠΛ του Παπαδιαμάντη δεν παραπέμπουν πάντα στο προσωπικό ιδίωμα, αλλά διαμορφώνονται σε υφολογικά χαρακτηριστικά κάποιας ομάδας (Αθηναία σπιτονοικοκυρά, χωρική) και χρησιμοποιούνται για την περιγραφή συγκεκριμένων καταστάσεων (κατηγορίες, λογομαχίες, ψέματα). Τέλος, τα λεξιλογικά χαρακτηριστικά μπορεί να μην αναφέρονται ούτε στο προσωπικό ούτε στο ομαδικό ιδίωμα, αλλά να λειτουργούν ως δείκτες που δηλώνουν το ύφος της λαϊκής αφήγησης.

'Η γειτόνισσα, ή Λενιώ ή Γαρμπίνα, μία γραῖα, ήτις συνήθιζε συνά νά βλέπῃ δπτασίας, είχεν ίδει ἐφέτος πάλιν μίαν φοβεράν, δλοφάνερα, μέ τά μάτια της. Τρεῖς γυναῖκες μέ τά μαῦρα είχαν παρουσιασθή, ήμέρα μεσημέρι, εἰς τό σταυροδρόμιον, σιμά εἰς τήν οἰκίαν της. 'Η πρώτη τούτων ἦτο μαύρη, κατάμαυρη τό πρόσωπον, ή δευτέρα ἦτο κίτρινη φλωρί, ή τρίτη ἦτο κόκκινη κρεμίζι.

(2, 546-47)

(V) Περιεχόμενο

Οι παραπάνω δείκτες είναι οριστικοί στον Παπαδιαμάντη και με βάση κάποιον ή κάποιους απ' αυτούς πρέπει να αναγνωρίσουμε τον ΕΠΛ. Σε περίπτωση που δε μας βοηθά κάποιος από τους άλλους δείκτες (συνήθως διότι αφηγητής και ήρωας χρησιμοποιούν το ίδιο λεξιλόγιο) το περιεχόμενο γίνεται το πιο σημαντικό ίχνος για τον καθορισμό της ταυτότητας του ομιλητή.

γ) Ελεύθερος Πλάγιος Λόγος – Λειτουργία

Θα εξετάσουμε ορισμένα αποσπάσματα ΕΠΛ ή αποσπάσματα που περιέχουν και στοιχεία ΕΠΛ, για να δούμε τι επιτυγχάνεται, όταν ο ΕΠΛ εναλλάσσεται με άλλους αφηγηματικούς τρόπους. Ποιες αντιδράσεις προκαλεί στον αναγνώστη; Διαφέρουν οι αντιδράσεις αυτές από εκείνες που δημιουργεί η αφηγηματική εξιστόρηση ή ο αναφερόμενος λόγος; Τι θέση κρατά ο συνήθως εξωδιηγητικός αφηγητής σε περίπτωση που μεταδίδει τον αρθρωμένο λόγο του ήρωα ως ΕΠΛ;

Στον «Πανταράτα» (2, 143-51) περιγράφονται ορισμένα περιστατικά της ζωής ενός φτωχού ναυτικού. Στην έκθεση του παρελθόντος αυτού του διηγήματος, ο αφηγητής δίνει μια συντομότατη περιγραφή της θλιβερής κατάστασης του κύριου ήρωα. Τα λόγια του αφηγητή σχολιάζονται αμέσως από την προοπτική και με τη φωνή του ήρωα ενταγμένη στο αφηγηματικό πλαίσιο.

Καλά πού εύρεθη κι αύτό τό ύπόσαθρον πλοιάριον, αὐτόχρημα σκυλοπνίχτης, φελούκα παμπάλαιος, διά νά θαλασσοπνίγεται καί πορέζηται τά πρός τό ξῆν δι μάραμπ' Ἀλέξης.⁷ Ήτο πτωχός, πάμπτωχος. Τόσα χρόνια πού ἔγύριζε στήν ξενιτειά κ' ἐταξίδευε μέ ξένα καράδια, κατάλαβες, καμμίαν προκοπήν δέν είχεν ίδει. Παραπάνω ἀπό λοιστόμοις, δέν κατώρθωσε νά φθάσῃ. Ἀλλοι σύντροφοί του, κατάλαβες, ἀπέκτησαν σκούνες καί βρίκια, καί δύο-τρεῖς μάλιστα ενδρίσκοντο, τό-σήμερο, μέ μπάρκα. Κι αὐτός δέν είχε τό-σήμερο, ούδ' ἔνα κότερο, μόνον ἦτον ἡναγκασμένος μ' αὐτήν τήν παλιόδαρκα ν' ἀγωνίζεται νά προισθῇ τόν ἄρτον τῆς οἰκογενείας του. Καί είχεν οίκοι δύο «ἀδύνατα μέρη», ἐν ὥρᾳ γάμου, καί οἱ γαμβροί, κατάλαβες, τό-σήμερο, γυρεύουν πολλά. Σπίτι, ἀμπέλι, ἐλαιῶνα, παλιοχώραφα, τά χρειαζούμενα τοῦ σπιτιοῦ ὅλα, καί τό μέτρημα χωριστά.

Μήπως είχε, τούλάχιστον, βοήθειαν ἀπό κανένα; Ἐκ τῶν δύο νίῶν του δ νεώτερος δ Δημήτρης, καλή του ὡρα, ὑπηρετούσε, δις είχε ζωή, εἰς τό Βασιλικόν Ναυτικόν. Καλά ναυτικά ἤθελε μάθει! Ὁ ἄλλος, δ 'Αποστόλης δ μεγαλύτερος, ἔλειπε χρόνια εἰς τούς ὡκεανούς. «Οὔτε γράμμα ούτε ἀπηλογιά». Πρό τριῶν ἐτῶν είχε μάθει διτί ἵτο μέ ἐν

ἀγγλικόν ἀτμόπλοιον ναύτης, καὶ ὅτι περνοῦσε γιά Ἰταλός. Ἐας πᾶνα περνοῦσε καὶ γιά Σκλαβούνος! Αὐτός διάφορο δέν εἶχε.

(2, 143)

Μ' αυτόν τον τρόπο ἔχουμε αρχικά μια αντικειμενική παρουσίαση του ήρωα κι αμέσως μετά μια δραματοποίηση των πληροφοριών αυτών προσαρτημένων πάντα στο αφηγηματικό πλαίσιο. Εάν δεν υπήρχε το τρίτο πρόσωπο, που δείχνει ότι τα λόγια αυτά μεταδίδονται, τα λόγια του ναυτικού θα μπορούσαν να εκληφθούν ως θεατρικός μονόλογος, όπου ο ήρωας αυτοσυσταίνεται και επικοινωνεί με το κοινό. Ὁπως είναι τοποθετημένος ο ΕΠΛ, αποτελεί ένα είδος επικοινωνίας μεταξύ αφηγητή και ήρωα σε σημείο που κανείς από τους δύο λόγους δε μένει ανεπηρέαστος. Ἐτσι το αφηγηματικό ιδίωμα γλιστρά προς το λόγο του μπαρμπα-Αλέξη και οι ευχές, που κανονικά ανήκουν στον ήρωα, μπαίνουν στο λόγο του αφηγητή δημιουργώντας έτσι αμφιστομία. Ἔνας τέτοιος λόγος προδίδει κάποιο τόνο τρυφερότητας και συμπάθειας εκ μέρους του αφηγητή και προκαλεί το χαμόγελο στον αναγνώστη, μολονότι το περιεχόμενο του μηνύματος δεν είναι χιουμοριστικό. Αυτός ο τρόπος στοιχεί με τη γενικότερη παρουσίαση των γεγονότων του αφηγήματος: μολονότι στην πραγματικότητα δείχνουν τη φτώχεια που περιγράφηκε επιγραμματικά στην έκθεση του παρελθόντος, επενδύονται με ευτρόπελο χαρακτήρα, επειδή παραπέμπουν σε λαικά²² χιουμοριστικά και σατιρικά περιβάλλοντα πονηριάς και αφέλειας.

Στο διήγημα «Ο Πολιτισμός εἰς τό Χωρίον» (2, 237-56) κατακρίνεται το πάθος της χαρτοπαιξίας που μπορεί ν' απορροφήσει τον ἀνθρώπο σε τέτοιο βαθμό, ώστε να χάσει το συναίσθημα της πατρικής αγάπης, την επαγγελματική του ευσυνειδησία και γενικότερα την ανθρωπιά του απέναντι στον πόνο των ἄλλων.

Ο αφηγητής στο διήγημα αυτό είναι φανερός και γνωρίζει περισσότερα από τους ήρωες (π. β. 2, 239). Σχολιάζει, εξάλλου, ελεύθερα τα νιόφερτα ήθη του χωριού (2, 242-43).

Όταν πρόκειται όμως να παρουσιάσει την ηρωίδα, η ανισότητα ανάμεσα στην αφηγηματική φωνή και στο λόγο της ηρωίδας σχεδόν εξαφανίζεται. Οι αναμνήσεις της ηρωίδας περιγράφονται με μια μετατόπιση της εστίασης άλλοτε από μέσα (όπως π.χ. η αγωνία της κάθε φορά που καλούν το γιατρό) και άλλοτε από έξω (όπως η περιγραφή της κηδείας των παιδιών της). Και στις δύο περιπτώσεις (κυρίως στην πρώτη) διατηρείται στο μεγαλύτερο μέρος το ίδιωμα της ηρωίδας, πράγμα που δείχνει ότι τόσο η εσωτερική εστίαση (μέσω της ηρωίδας), όσο και η εξωτερική (πάνω στην ηρωίδα) αποκτούν υποκειμενικό χαρακτήρα σε σημείο που ο αφηγητής ταυτίζεται με την ηρωίδα.

Μιας και το ίδιωμα που χρησιμοποιείται οδηγεί την προσοχή μας προς τη σκέψη, ή ακριβέστερα, προς τον τρόπο με τον οποίο η Θοδωριά συλλαμβάνει το παρελθόν της, μπορούμε να ισχυριστούμε ότι το κείμενο λειτουργεί ως «γέφυρα» ανάμεσα στην αφήγηση και στον ΕΠΛ. Η σχέση αυτή γίνεται εμφανέστερη στις αναφωνήσεις, π.χ. «*Α! ή καρδούλα της ήτον καμένη!* Καλύτερα νά μήν *'μβαίνη,* στόν κόσμο *ἄνθρωπος*» (2, 237), και στις ρητορικές ερωτήσεις «*Άχ, μέ τί καρδιά νά ψάξῃ νά δρῇ τά ρουχάκια του,* και μέ τί χέρια νά τό στολίσῃ;... Μέ τί στόμα νά τό μοιρολογήσῃ; Τί τραγούδια νά τοῦ πῇ;» (2, 238). Τέτοιες ερωτήσεις δρίσκονται στο όριο ανάμεσα στο λόγο του αφηγητή και στο λόγο του ήρωα και έχουν ως συνέπεια μια αλληλοεπικάλυψη και συγχώνευση των φωνών.

Το απόσπασμα αυτό που παρουσιάζει τις αναμνήσεις της Θοδωριάς χρησιμεύει ως εκθετικό υλικό στο αφήγημα. Δεν περιορίζεται στην απλή αναμετάδοση του παρελθόντος κάτω από τον κυρίαρχο τόνο της αφηγηματικής φωνής, αλλά με την ενίσχυση όλων των συναισθηματικών στοιχείων καλλιεργεί μια εμπαθητική σχέση (που προκαλεί αβεβαιότητα) και ανάμεσα στον αφηγητή και στην ηρωίδα και ανάμεσα στην ηρωίδα και στον αναγνώστη. Το γεγονός ότι το αφηγηματικό παρόν του διηγήματος περιλαμβάνει την τρίτη περίπτωση δύμου γιατρός (απουσία/αποτυχία/ασυνειδησία)-θάνατος,

αποτελεί κορύφωση των στοιχείων της έκθεσης και εδραιώνει τη συμπάθεια προς την ηρωίδα μέσω μιας ειρωνείας που είναι πολύ βαθύτερη από την απλή αποστασιοποίηση του αφηγητή. Είναι η ειρωνεία που δγαίνει από τις αυταπάτες της ηρωίδας που είναι φυλακισμένη στα όρια του χώρου και του χρόνου.

Και στις δύο αυτές περιπτώσεις ο ΕΠΛ χρησιμοποιείται στην έκθεση του παρελθόντος, που, όπως είπαμε στο κεφάλαιο για το Χρόνο, θεωρείται αναγκαίο κακό και γι' αυτό με σύντομο τρόπο (συνήθως ως περιληψη) δίνει τα κυριότερα στοιχεία που συνιστούν το παρελθόν της αφήγησης. Η χρήση αποστασιών ή και σύντομων περιόδων σε ΕΠΛ, που συνυφαίνονται ή αντικαθιστούν τα περιληπτικά στοιχεία, αξιοποιεί κατά τον εκφραστικότερο τρόπο τα τυπικά χαρακτηριστικά της περιληψης μετατρέποντάς την σ' ένα είδος ημι-σκηνής. Χρησιμεύει ακόμη για να χαρακτηρίσει με άμεσο τρόπο τον ήρωα. Συμφωνεί, τέλος, με τη γενικότερη δομή του αφηγήματος; είτε αντιστοιχώντας μ' αυτή, είτε προετοιμάζοντας με τον οικονομικότερο τρόπο την κορύφωση της αναγνωστικής προσδοκίας.

Στο διήγημα «Τά Χριστούγεννα τοῦ Τεμπέλη» (3, 157-64) περιγράφεται πώς κατά διαβολική σύμπτωση ένας τεμπέλης, άνεργος και καταδιωγμένος από την οικογένειά του πατέρας, κατορθώνει να εφοδιάσει το σπίτι του με τις χριστουγεννιάτικες προμήθειες κάποιου άλλου. Η απάτη ανακαλύπτεται, η οικογένεια κλείνεται μέσα για να γλιτώσει τις συνέπειες και ο πατέρας μαθαίνοντας από τη σπιτονοικοκυρά τα καθέκαστα αποφασίζει να δουλέψει.

Ένα μέρος από τη διανεμημένη έκθεση του διηγήματος αυτού, που παρουσιάζεται ως θαμιστική αφήγηση, περιλαμβάνει τα λόγια μιας Αθηναίας σπιτονοικοκυράς δοσμένα σε διάφορα είδη λόγου. Ξεκινά δηλαδή με μια αφηγηματική συντόμευση του λόγου της που υπογραμμίζει το θέμα του· συνεχίζει με μια εκτενέστερη απαρίθμηση πληροφοριών που περιλαμβάνουν και λόγια της ηρωίδας που εμποτίζουν το αφηγηματικό κείμενο· εναλλάσσεται με την περιγραφή της πράξης της περ-

Εδώ έχουμε ήδη αύτό τις απλούστερες ιδέες ΕΠΙΑ απόκετα που πρέπει να γνωρίζετε για να μπορείτε να συντηνάτε την ίδια διαδικασία στην οποία θα προσθέτετε τις περιπτώσεις που αναφέρομενες στην παραπάνω λεπτομέρεια.

(3, 158)

νά σε ΕΠΛ και καταλήγει σε ευθεία ερώτηση. Ένα τέτοιο συνονθύλευμα, που θεωρείται στο μεγαλύτερό του μέρος λόγος του ήρωα, μολονότι υφίσταται την κατάταξη, τη συντόμευση, την παρέμβαση και τον τόνο του αφηγητή περνά το μήνυμα στον αναγνώστη, αλλά κυρίως την αφηγηματική ειρωνεία που φαίνεται από το πώς μεταχειρίζεται το μήνυμα. Ο «λόγος» της σπιτονοικουράς, εξαρτημένος από την αφηγηματική φωνή, υποτίθεται πως δίνει και το χαρακτηρολογικό προτρέτο της συγκεκριμένης γυναίκας, της οποίας το ιδίωμα μιμείται στο τέλος του αποσπάσματος.

Καί είς αυτήν δέν έδωκεν άλλο τίποτε, παρά ένα παλιοφυλαχτόν, έκει, λιγδιασμένον, καί τής είπε μυστηριωδῶς διτί αὐτό περιείχε τίμιον ξύλον... Σάν έγκρεμοτσακίσθη κ' ἔψυγε, τό άνοιγει καί αὐτή ἐκ περιεργείας, καί ἀντί τιμίου ξύλου, τί βλέπει;... κάτι κονρέλια, τρίχας, τούρκικα γράμματα, σκοντάματα, μαγικά, χαμένα πράματα... Τ' ἀκοῦτε σεῖς αὐτά;

(3, 158)

Εδώ έχουμε μια από τις απλούστερες μορφές ΕΠΛ αρκετά παρόμοια με τον τρόπο που αναπαράγουμε το λόγο του άλλου στην καθημερινή ζωή, δηλαδή ως ανάμιξη του προσωπικού του ιδιώματος μαζί με κάποιον περιστασιακό μιμητισμό. Στις περιπτώσεις αυτές – που είναι γνωστές και σ' ορισμένα είδη της εφημεριδογραφίας – ο ΕΠΛ στηρίζεται στη μιμική του λόγου κάποιου δευτερεύοντα χαρακτήρα και συνήθως εκφράζει αρθρωμένο λόγο, όχι σκέψη ή συναίσθημα. Η γνώση του αφηγητή εδώ περιορίζεται στην απλή μαρτυρία διαθέσιμη στον πρώτο παρατυχόντα.

Παρ' όλ' αυτά ο τόνος του λόγου της Στρατίνας δε συμπίπτει απόλυτα με την εικόνα της συγκεκριμένης γυναίκας, δύοπις διαφέρει από το διάλογο στο τέλος του αφηγήματος. Υποπτεύεται κανείς πως η εικόνα της Στρατίνας που διαφέρει από τον ΕΠΛ συμφωνεί περισσότερο με το μοντέλο της Αθηναίας σπιτονοικουράς, δύοπις αναδύεται από το έργο του Παπαδια-

μάντη (πδ. 3, 293 κ.ε./3, 565 κ.ε.). Στην περίπτωση αυτή ο λόγος δεν προσδιορίζει το συγκεκριμένο άτομο, όσο ανακαλεί το χειμαρρώδη τόνο και τις ιδιομορφίες που χαρακτηρίζουν μια ομάδα ατόμων στην οποία περιλαμβάνεται και η συγκεκριμένη ηρωίδα. Έτσι ο συνδυασμός της έμμεσης γνώμης του αφηγητή και η μιμική των λόγων της Στρατίνας, που σύμφωνα με τον Pascal (1977, σ. 57) αποτελούν τις απαρχές του ΕΠΛ, γίνονται αντιληπτά από τον αναγνώστη ως περιγραφή θηών, ως ηθογραφία της αθηναϊκής αυλής με κριτική βέβαια διάθεση, μιας που ο υπερδολικός τόνος της Στρατίνας και ο περιπαικτικός του αφηγητή συνυπάρχουν.

Παρόμοια, από την άποψη της ανάμιξης της αφηγηματικής έκθεσης με το λόγο του ήρωα είναι η περίπτωση της Κομνιανάκιανας στην «Παιδική Πασχαλιά» (2, 169-76). Το διήγημα αυτό περιγράφει το δυσαναπλήρωτο κενό που ο θάνατος της μητέρας αφήνει στα παιδιά της. Δραματοποιεί το θέμα της έλλειψης αγάπης και τρυφερότητας που γίνεται ιδιαίτερα αντιληπτό κατά την επάνοδο των στιγμών που θεωρούσαμε ευτυχισμένες. Το διήγημα αντιθέτει το δυστυχισμένο φέτος με το ευτυχισμένο πέρυσι, τη στέρηση με την πλήρωση, που συμβολοποιούνται αντίστοιχα με την παρουσία μιας φιλάργυρης γιαγιάς και την απουσία της τρυφερής μητέρας.

Η συμπεριφορά της γιαγιάς μεταδίδεται στο πλαίσιο του αφηγηματικού λόγου με τα βεβαιωτικά κ.λ. μόρια («βεβαίως... ίσως»), με τα «ώς έλεγεν», τα οποία επενδύουν με διπλό νόημα κάθε ισχυρισμό της: αφ' ενός τον μεταδίδουν και αφ' ετέρου τον αξιολογούν ειρωνικά και ανατρεπτικά. Ο λόγος αυτός παρακάτω συγχέεται με περιόδους ΕΠΛ που γίνεται αντιληπτός κυρίως από το περιεχόμενό του, δεδομένου ότι το αφηγηματικό ιδίωμα διατηρείται σε πολλά μέρη, όπου θα περιμένει κανείς το λόγο του ήρωα.

Τούτο ήτοι ένας όποι τούς καημούς της γραίας, ότι έμελλε ν' άποθάνη, ώς έλεγε, χωρίς νά έπανιδῃ τόν υἱόν της, και τόν έγγονόν της τόν μεγάλον, δστις ώμοιαζε τόσον μέ τόν μακαρίτην τόν πάππον του. Καί

ποῖος νά τῆς σφαλήσῃ τά μάτια; Αἱ ἀνεψιαὶ τῆς, ὑπανδρευμέναι καὶ αἱ δύο, τῆς ἔδαστοῦσαν κακίαν διά κάτι κληρονομικάς διαφοράς, καὶ δέν ἔσπασαν τό πόδι «οἱ λαχταρισμένες, οἱ ἀχρόνιαστες!» νά ἔλθουν νά τὴν ἰδοῦν. Οὕτω τῆς ἥρχετο καὶ αὐτῆς ν' ἀποθάνη εἰς τό πεῖσμα τῶν, ν' ἀποθάνῃ χωρίς νά τῆς φιλήσωσι τὴν χεῖρα.

Ίατρός, ποῦ νά εὑρεθῇ; Εἶχεν αὐτή νά πληρώνῃ; Αὐτή ὥφειλε νά κάμνῃ οἰκονομίαν διά τά δρφανά, καὶ δέν ἔπειτε νά φθείρῃ τό βιό τοῦ υἱοῦ της εἰς γιατρικά καὶ δέν ξέρω τί. Ψευτογιάτρισσες! Κάμε τί δουλειά σου! Ἐχουν ἐμπιστοσύνην τῷρα αὐταὶ αἱ γυναῖκες; Ό κόσμος ἔχάλασε, τί τά θέλεις; Ἐμβαζε αὐτή μές στό βιό της, μές στά καλά της, ξένην γυναῖκα; Τῆς ἥρχετο νά ἐπαναλάβῃ πρός τάς γειτονίσσας τήν ἴδιαν κραυγήν, δι' ἡς ἀπεδίωκε τό πάλαι παρείσακτον δρνιθα ἀπό τόν δρνιθῶνα της. Ξού, ξένη!

(2, 170)

Αυτό που βλέπουμε είναι το ιδίωμα του χαρακτήρα μεταφερμένο λέξη προς λέξη στο ιδίωμα του αφηγητή χωρίς όμως αντίστοιχη μεταβολή των συντακτικών δομών από τη δημοτική στην καθαρεύουσα. Η επένδυση της συναισθηματικής εμπάθειας της ηρωίδας με το σοδαρό και αποστασιοποιημένο ένδυμα της αφηγηματικής καθαρεύουσας προκαλεί την ειρωνεία. Οι ευλογοφανείς εξάλλου ισχυρισμοί της ηρωίδας ανατρέπονται πρώτα από το αφηγηματικό περικείμενο, δεύτερον από την ίδια τη χρήση του ΕΠΛ για την αναπαράσταση της άποψής της. Σε τέτοιες περιπτώσεις όμως ο ΕΠΛ έχει περιορισμένη αξία σε σχέση με την αλήθεια και κερδίζει – αν κερδίζει – από τον αναγνώστη μόνον περιορισμένη αποδοχή, δεδομένου ότι είναι υποταγμένος στην αντικειμενική κρίση του αφηγητή. Τέλος, οι ισχυρισμοί της ανατρέπονται από την παράθεση των ίδιων των λόγων της σε εισαγωγικά, που ενδυναμώνουν τον τόνο και ξεκαθαρίζουν την υποκειμενική προέλευσή τους.

Η βαθμιαία παράθεση επιχειρημάτων σε είδη λόγου που φαίνονται ενιαία, αλλά μεταπίπτουν το ένα στο άλλο, ανασύρουν στην επιφάνεια το γκροτέσκο πορτρέτο της εγωίστριας και φιλάργυρης γιαγιάς που έρχεται σε αντίθεση μ' αυτό της

μητέρας. Ο ΕΠΛ (αν και τυπολογικά δυσδιάκριτος) δείχνει έμμεσα την έλλειψη αυθεντικότητας των επιχειρημάτων της ηρωίδας και απογυμνώνει τις επιφανειακά λογικές και παραδοσιακές απόψεις της.

Το διήγημα «*H Ντελησφέρω*» (3, 641-47) αρχίζει με μια σειρά ερωτήσεων, που προσεγγίζουν το ιδίωμα της ηρωίδας και μοιάζουν να έχουν τοποθετηθεί στο όριο μεταξύ του λόγου του αφηγητή και του δικού της. Μπορούν δηλαδή να ερμηνευτούν είτε ως συνήθεις ρητορικές ερωτήσεις που γίνονται από τον αφηγητή, είτε ως ερωτήσεις που απευθύνονται από την ηρωίδα στον εαυτό της εκφράζοντας την εσωτερική της απορία και εξωθώντας την σε δράση. Αυτή η αλληλεπίδραση των λόγων και των επιτονισμών συνεχίζεται σε αρκετά σημεία των δυο πρώτων παραγράφων που εναλλάσσουν με τολμηρό τρόπο τον κατατοπιστικό λόγο του αφηγητή με το δυνητικό λόγο της ηρωίδας. Έτσι, ενώ ο αναγνώστης αναμένει μια σοδαρή περιγραφή ή αιτιολογία εκ μέρους του πρώτου, δέχεται την ψευτοαντικειμενική αιτιολογία της δεύτερης.

Κ' είλην δίκαιον ν' ἀνησυχῇ διά τό στασίδι, διότι οἱ περισσότερες, οἱ τωρινές, είναι βιλάνες, σοῦσες-μαρούσες, ἀναφάνταλες, ἀστάνευτες. Δέν ξέρει καθεμιά τήν ἀράδα της.

(3, 641)

Η εντύπωση που προκαλείται είναι ότι έχουμε να κάνουμε με μια διπλή κατασκευή: η δευτερεύουσα πρόταση που αποδίδει τα λόγια της Ντελησφέρως χαρακτηρίζεται από τον εξοργισμένο τόνο της. Ταυτόχρονα όμως μέσα στο αφηγηματικό περικιείμενο τα λόγια της διαπερνιούνται από τον ειρωνικό επιτονισμό του αφηγητή. Έτσι η κατασκευή αυτή έχει δυο τόνους την ειρωνική αναμετάδοση του αφηγητή και μια μιμική του δικού της τόνου.

Το διήγημα έχει ως θέμα ότι η Λειτουργία συναιρεί κατά παράδοξο τρόπο τις αντιθέσεις σε ενότητα («*Mνστήριον ξένον...*» 3,647). Το διήγημα τελειώνει με διάλογο στον οποίο επιτυγχάνεται μια οριζόντια συμφιλίωση μεταξύ των αντίθε-

των σε κάθε επεισόδιο χαρακτήρων, αλλά και μια κάθετη προσέγγιση μεταξύ των ηρώων των τριών επεισοδίων της αφήγησης. Η φιλοπόλεμη διάθεση της ηρωίδας, που παρουσιάστηκε στην αρχή με διφωνικό λόγο και κατόπιν με αφηγηματική έκθεση, μεταστρέφεται στο τέλος σε μια πράξη προσφοράς που ιχνογραφείται στο διάλογο (ως πράξη επικοινωνίας).

Στις περιπτώσεις που θίξαμε παραπάνω επιτυγχάνεται μέσω του ΕΠΛ η οικονομικότερη μετάδοση του μηνύματος που χαρακτηρίζει το άτομο ή μια συγκεκριμένη ομάδα χωρίς την προσφυγή στην ενδεχόμενη έκταση του ευθύ (αναφερόμενου) ή στον αποχρωματισμό του πλάγιου (αφηγηματοποιημένου) λόγου. Εξάλλου στη μετάδοση του μηνύματος με ΕΠΛ δεν έχουμε πάντα ξεκάθαρη ένδειξη ότι πρόκειται πράγματι για αρθρωμένο λόγο. Αυτό το είδος λόγου αποτελεί μια μέση κατάσταση που μπορεί να σημαίνει εκφωνημένο λόγο με θαμιστική χροιά (όπως στα «*Χριστούγεννα τοῦ Τεμπέλη*»), αλλά και δυνητικό λόγο, δηλαδή κάποια σκέψη του ήρωα αρθρωμένη από τον αφηγητή είτε στο ίδιωμα του ήρωα («*Ἡ Ντελησυφέρω*») είτε σ' αυτό του αφηγητή («*Παιδική Πασχαλιά*»). Ο λόγος του ήρωα που μεταδίδεται με τέτοιους τρόπους εισάγει ανεπαίσθητα ένα σχόλιο φορτωμένο με ειρωνεία σ' ό,τι φαινομενικά παρουσιάζεται ως αντικειμενική αφηγηματική έκθεση ή ως πιστή αναπαραγωγή των λέξεων του ήρωα.

Κατά συνέπεια η ύπαρξη σκέψεων ή των ίδιων των λόγων του ήρωα, εξαρτημένων από το αφηγηματικό περικείμενο, προδιάλλει ειρωνικά όλες τις ψεύτικες παρατηρήσεις που δγαίνουν από το μυαλό του. Και όπως έχει εύστοχα παρατηρηθεί ο «ειρωνικός πόλος αυτής της τονικής ακτίνας γίνεται περισσότερο καθαρός, όταν ο ΕΠΛ αναδύεται σ' ένα περιβάλλον που κυριαρχείται από την αφηγηματική φωνή» και περιβάλλεται από φανερά σχόλια «που δηλώνουν την αφηγηματική προσπτική και περνούν κάποια ηθική κρίση στον ήρωα» (Cohn, 1978, σ. 118).

Υπάρχουν μερικά αποσπάσματα λόγου στον Παπαδιαμάντη των οποίων η ελλεκτική ενέργεια είναι αίτηση για κάποια χά-

ρη. Οι λόγοι αυτοί όμως δεν παρουσιάζονται με τη μορφή μονολόγου ή διαλόγου, αλλά ως ΕΠΛ. Εξαιτίας αυτής της υφολογικής τους ιδιορρυθμίας προσλαμβάνονται από τον αναγνώστη ως αρθρωμένοι λόγοι που διαμορφώνονται σύμφωνα με την προοπτική του ομιλητή, αντανακλούν όμως και αυτήν του ακροατή. Θα μπορούσαν σύμφωνα με τη γνώμη του Bakhtin να παρομοιαστούν με «*αρχυφούς διαλόγους*» (1971, σ. 189). Μοιάζονται δηλαδή με διάλογο στον οποίο «*οι δηλώσεις του δεύτερου ομιλητή εξαφανίζονται, αλλά με τέτοιον τρόπο, ώστε η γενική αίσθηση να μην καταστρέφεται*. Αυτό στην περίπτωσή μας σημαίνει πως υπάρχει συνομιλητής (και μάλιστα εκπρόσωπος της εξουσίας), ο οποίος όμως δε μιλά. Εντούτοις ο συνομιλητής που απευθύνεται προς αυτόν διαμορφώνει το περιεχόμενο της ομιλίας του σύμφωνα με τις δυνητικές ερωτήσεις του σιωπηλού αποδέκτη.

Η χαρακτηριστικότερη περίπτωση δρίσκεται στο «*Βαρδιάνος στά Σπόρκα*». Μέχρι τη στιγμή που ο Νίκας απευθύνεται στο αφεντικό του, ποτέ δεν τον ακούμε να εκφράζεται σε ευθύ λόγο. Επιπλέον η υπόθεση που ετοιμάζεται να εκθέσει είναι αναληθής, πράγμα που στην αρχή επιτείνει το δισταγμό του συνομιλητή. Έτσι η αίτηση μεταδίδεται με ΕΠΛ, που στην περίπτωση αυτή δρίσκεται ανάμεσα στη λεξική και πραγματολογική (pragmatic) αμεσότητα του ευθύ και στην εξαφάνιση της εκφραστικότητας από τον πλάγιο λόγο. Ο λόγος του Νίκα διατηρεί αμετάβλητο το σχήμα της προφορικής αίτησης (εισαγωγή, έκφραση ευγνωμοσύνης, το ζητούμενο, ενδεχόμενες δυσκολίες, συγκεκριμένο ποιότητη της αίτησης, παράκαμψη των δυσκολιών) με όλες τις παλλιλογίες που φανερώνουν την αμηχανία του πομπού, αλλά και εμπεδώνουν το μήνυμα στο μυαλό του δέκτη.

Αύτός άπαιτήσεις πολλάς δέν είχε. Δέν ήτον ώσάν μερικούς άλλους δύοπού δέν άφήνουν ήσύχους τούς προστάτας των, μέ τάς άτελειώτους άπαιτήσεις, τάς δύοίας παρουσιάζουν. Περιπλέον ήξευρε νά γνωρίζη χάριν εις τόν ενεργέτην του. Δέν ώμοιάζε μέ άλλους, δύοπού γίνονται γή νά τούς πατήσῃς ένόσω όχουν τήν άναγκην σου, κ' ύστερα, δταν

τούς παρακαλέσης γιά άσπροῦ πρᾶμα, «ποῦ σ' είδα, ποῦ σέ ξέρω». Αύτός ήξευρε νά διατηρῇ τήν εύγνωμοσύνην πρός τόν καλοθελητήν του ἐφ' δρου ζωῆς του. "Ένας πτωχός συγγενής του τοῦ είχε φορτωθῆ – μά είναι ἀλήθεια καὶ ἀξιολύπητος – δι μπαρμπα-Σταμούλης δι Καρδαράκης, ἔτοι τόν λένε. 'Ημπορεῖ νά μήν είναι καὶ δύσκολο αὐτό πού ζητεῖ, μά εἰς αὐτόν, ἀλήθεια, φαίνεται μεγάλο πρᾶμα. Γνωρίζει πολύ καλά δτι τόν κύριον ἐπιστάτην τόν παραφορτώνονται πολλοί, μέ πολλάς καὶ μεγάλας ἀπαιτήσεις. "Ἄς είναι. Λαμβάνει κι αὐτός τό θάρρος νά τόν παρακαλέσῃ νά τοῦ κάμη τήν χάριν νά τόν δάλη αὐτόν τόν συγγενή του, τόν Σταμούλην Καρδαράκην, βαρδιάνον εἰς ἔνα ἀπό τά καράδια πού είναι στήν καραντίνα, καὶ πού ἔρχονται καθημερινῶς. Θά τό γνωρίζῃ μεγάλην χάριν τοῦ κύρο ἐπιστάτη. 'Ημπορεῖ μάλιστα, ἀν δέν ὑπάρχῃ κατά το παρόν ἄλλη θέσις, νά τόν συστήσηται νά μδῃ βαρδιάνος, νά τόν δάλη βαρδιάνον, εἰς αὐτό τό μεγάλο καράδι πού ἥρθε χθές, πού είναι καὶ ντόπιοι ἄρρωστοι ἀπό χολέρα, καθώς λέγουν, ἔνας Σταύρος τοῦ Γιαλῆ, γυιός τῆς Σκεύως, δι λοιστρόμος τοῦ καραβιοῦ καὶ ἄλλοι, ἀπάνω εἰς τό καράδι. 'Ημπορεῖ δι κύριος ἐπιστάτης, ἐκ συμφώνου μέ τόν λιμενάρχην καὶ μέ τόν υγειονόμον, νά ὑποχρεώσουν τόν πλοιάρχον αὐτοῦ τοῦ καραβιοῦ νά πάρῃ καὶ δεύτερον βαρδιάνον, σιμά εἰς τόν πρῶτον πού πήρε, ὡς μεγάλο παρτίδο πού είναι. Καὶ ἄλλα καράδια ἐπήραν βαρδιάνους διπλούς. Καὶ ἀν δέν γίνεται πάλιν εἰς τό ἴδιο καράδι, νά πάρῃ δεύτερος, ἃς πάρῃ σ' ἔνα ἄλλο καράδι, ἀπ' αὐτά πού ἥρθαν καὶ ἔρχονται καθημερινῶς. Αὐτό ἥθελε νά παρακαλέσῃ τόν κύριον ἐπιστάτην. Αὐτός δέν θά είχε τό θάρρος ποτέ. Μά αὐτός δι συγγενής του, ἐκεῖνος τοῦ ἐπαραφορτώθη. Τό σωστόν είναι δτι είναι πτωχός ἀνθρωπος καὶ είναι ἀξιολύπητος. Σταμούλη Καρδαράκη, ἔτοι τόν λένε.

(2, 580)

Αυτός ο λόγος που προσλαμβάνεται από τον αρχικά σιωπηλό συνομιλητή ως ευθύς καὶ σχολιάζεται μάλιστα για την ἔκτασή του, ἔχει κωμική επίδραση στον αναγνώστη. Κι αυτό, επειδή τα λόγια καὶ ο τόνος της φωνής του Νίκα στο τρίτο πρόσωπο παρουσιάζουν αυτή την εντελώς κωμική χροιά που πηγάζει από τη μιμική. Η ομιλία του δεν είναι μονοδιάστατη (πράγμα που θα συνέβαινε, εάν μεταδιδόταν σε ευθύ λόγο), αλλά διδιάστατη. Προϋποθέτει ένα μίμο (τον αφηγητή) καθώς καὶ κάποιον που τον μιμούνται (τον ήρωα). Το γεγονός ότι

αντιλαμβανόμαστε τη διαφορά ανάμεσα στην απομίμηση και στο πρωτότυπο είναι η πηγή της ευθυμίας και συμπυκνώνει το χιούμορ τέτοιου είδους λόγων.

Οι περιπτώσεις με τις οποίες ασχοληθήκαμε μέχρι τώρα περιείχαν μικρότερα ή μεγαλύτερα αποσπάσματα ΕΠΛ που έδειχναν τη συμπαρουσία ή την ανάμιξη του αφηγηματικού λόγου με το λόγο των ηρώων. Τα αποσπάσματα αυτά διεσπαρμένα, ή χαλαρά εξαρτημένα από το αφηγηματικό περικείμενο, στόχευαν σχεδόν στο σύνολό τους στη ζωντανή μιμική με κάποια όμως ειρωνική αναπαραγωγή των συνηθισμένων λέξεων και του τόνου του χαρακτήρα για χιουμοριστικούς ή σατιρικούς σκοπούς: είτε για να παρωδήσουν το λόγο του ήρωα, είτε για να δείξουν κάποιους δεσμούς όχι μόνον οικειότητας, αλλά και συμπάθειας με τον πρωταγωνιστή.

Ο ΕΠΛ όμως χρησιμοποιείται και για την απόδοση άλλων, συνθετέορων καταστάσεων, όπως π.χ. η περιγραφή του εσωτερικού αγώνα κάποιου χαρακτήρα που δρίσκεται στις στιγμές έντασης ενός αφηγήματος. Στις περιπτώσεις αυτές ο μιμητισμός του αρθρωμένου λόγου του ήρωα με ειρωνική φωτοσκίαση μειώνεται. Το ιδίωμα του ήρωα που δρίσκεται σ' ένταση, σκέπτεται ή αγωνίζεται, δρίσκεται πολύ κοντά στο ύφος της αφήγησης. Τέτοιες περιπτώσεις, όπως είναι επόμενο, αφορούν μάλλον τους κύριους ήρωες και δηλώνουν το βαθμό συμπάθειας του αφηγητή προς αυτούς. Αυτό απομακρύνει τον αφηγητή τόσο από το να είναι μια απρόσωπη φωνή που μεταδίδει τα γεγονότα, όσο και από τη θέση του ανώτερου που αποτιμά τα γεγονότα με μεγαλύτερη ή μικρότερη τάση ειρωνείας.

Ο Παπαδιαμάντης δε μας έχει δώσει πολλά τέτοια παραδείγματα χρήσης του ΕΠΛ. Η υιοθέτηση του εξωδιηγητικού-ετεροδιηγητικού αφηγητή που μεταδίδει τα γεγονότα από τη δική του προοπτική αποκλείει την υπερβολική αυτοσυνειδήσια των ηρώων που εκφράζεται με εσωτερικούς μονολόγους²³ ή με ΕΠΛ. Ακόμη περισσότερο, οι άνθρωποι του Παπαδιαμάντη δεν είναι, όπως είδαμε, χαρακτήρες με άγνωστα και

αδυσσαλέα αισθήματα, εσωτερικούς αγώνες και εγκεφαλικές αναζητήσεις, ώστε να χρειάζονται ανάλογες τεχνικές για την εξωτερίκευσή τους. Οι εσωτερικές διαμάχες σπανίζουν στο έργο του και οι τυχόν υπάρχουσες δεν κρίνονται αντικειμενικά ως τέτοιες, γι' αυτό και παίρνουν ευτρόπελο χαρακτήρα.

Υπάρχει όμως μια περίπτωση εσωτερικής δοκιμασίας, σχεδόν μοναδική στον Παπαδιαμάντη, ως προς την έκταση και την ομοιογένεια. Πρόκειται για το διήγημα «*Ἐρως-Ἡρως*» μέ τό δποιό ασχοληθήκαμε και στο κεφάλαιο για το Χρόνο.

Στο διήγημα αυτό ο αφηγητής δεν περιγράφει τον Γιωργή, τον πρωταγωνιστή, απέξω, αλλά υιοθετεί κυρίως εσωτερική προοπτική περιορίζοντας τη γνώση του στην εστίαση του ήρωα του. Οι όλοι χαρακτήρες περιγράφονται συνήθως εσωτερικά και οι σχετικές μ' αυτούς πληροφορίες περιορίζονται στα αναγκαία για να δημιουργήσουν το πλαίσιο στο οποίο θα αντιδράσει ο ήρωας. Αυτά τα δυο είδη παρουσίασης κατά το αφηγηματικό παρόν διευρύνουν το χάσμα ανάμεσα στη ζωή της κοινωνίας και στη «ζωήν ἐνδόμυχον» (3,165), την οποία φαίνεται να ζει ο πρωταγωνιστής. Ο περιορισμός του αφηγητή στα όρια του ήρωα προϋποθέτει και προκαλεί την ψυχολογική εμπλοκή του στην ιστορία, που δε μένει απαρατήρητη στο φρασεολογικό επίπεδο, μολονότι υφίσταται διακυμάνσεις.

Ειδικότερα, η προοπτική του χαρακτήρα υιοθετείται για πρώτη φορά, όταν περιγράφονται οι εσωτερικές του αντιδράσεις κατά τη στιγμή που ξυπνά από τους τουφεκισμούς και τα βιολιά του γάμου της Αρχοντώς (3, 168/173). Η περιγραφή αυτή δίνεται με μια σειρά ρητορικών ερωτήσεων και θαυμαστικών, που δρίσκονται στο όριο ανάμεσα στον αφηγητή και στον ήρωα. Ενώ δηλαδή εκπροσωπούν την προοπτική του ήρωα, δρίσκονται εκφρασμένες στο ιδίωμα του αφηγητή. Όσο κι αν ο λόγος κλίνει προς την πλευρά του τελευταίου, γλιστρά ορισμένες στιγμές και προς την πλευρά του ήρωα. Φτάνουμε έτσι σε φράσεις που εναλλάσσονται ελεύθερα και τις ακούμε και στα δυο ιδιώματα («Ποιά νύφη; Ποία νύφη?» 3, 166/168/171/173). Τέτοιες φράσεις υποδηλώνουν μια εκφρα-

στική κοινότητα μεταξύ ήρωα και αφηγητή. Αντίστροφα, έχουμε αξιολογήσεις γεγονότων που σύμφωνα με το περιεχόμενο μπορούν να αποδοθούν μόνο στον αφηγητή (3, 174), εκφράζουν όμως συναισθηματικές καταστάσεις του ήρωα. Αυτό το είδος λόγου, «υποκατάστατος ευθύς λόγος» κατά Vološinov (1971, σ. 173), δείχνει μια σχετική αλληλεγγύη τόνου και λόγου μεταξύ αφηγητή και χαρακτήρα. Στις περιπτώσεις αυτές οι φωνές (η πραγματική του αφηγητή και η δυνητική του ήρωα) πηγαίνουν προς την ίδια κατεύθυνση. Το αποτέλεσμα είναι πολύ κοντά στον ΕΠΛ· μόνον που στην περίπτωσή μας απουσιάζει η πλήρης ανάμιξη λόγων. Πραγματικός ΕΠΛ στην ώρα της μεγάλης έντασης υπάρχει στη δεύτερη διακύμανση του φρασεολογικού επιπέδου, δηλαδή όταν ο ήρωας αδυνατεί να «ἀρθρώσῃ λόγον».

Διατί κοιμάται; Πώς άγρυπνει; Πώς μένει έξαπλωμένος; Καί δέν έξέρχεται πνοή καὶ στεναγμός ἀπό τὸ στόμα του, καὶ τὸ δόμια του ἔκαρφωθη ἐκεῖ ἀπλανές, καὶ ζῆ, καὶ δέν ζῆ, ἐνδόμυχον ζωὴν; Τί σκέπτεται; Σκέψις χρειάζεται; "Οχι, δρᾶσις. Νά σηκωθῇ... Νά πηδήσῃ... Νά τρέξῃ... νά πετάξῃ... Ν' ἀναβῇ τόν βράχον, σκαλοπάτια-σκαλοπάτια, στενούς δρομίσκους, λιθόστρωτα... Νά φθάσῃ ἐκεῖ ἐπάνω... Νά χυθῇ, νά δρηκήσῃ... Νά τούς ταράξῃ. Νά τούς θαλασσώσῃ... Νά ἐπιβάλῃ χεῖρα εἰς τήν νύφην, δπού στέκει στολισμένη καὶ καμαρώνει. «Ἐλα ἐδῶ, σύ!»... Νά τήν ἀρπάξῃ... Νά τήν σηκώσῃ ψηλά... Νά τήν κατεβάσῃ, κάτω ἀπό τήν σκάλαν... Θά έξαφανισθοῦν... Θά μείνουν ἀπολιθωμένοι... Θά τόν νομίσουν διά τρελόν... Θά συνέλθουν... Θά τρέξουν κατόπιν του... Ὡ γριά θά τραβήξῃ τά μαλλιά της, θά χυθῇ ἐπάνω του, καὶ θά τόν σχίσῃ μέ τά νύχια της τά μαυρα... Οἱ ἄλλοι, καλεσμένοι, κουμπάροις, συγγενεῖς, θά τοῦ ωιχθοῦν μέ τούς γρόνθους, μέ ράbdous, μέ τάς φιάλας τάς κενάς καὶ μέ τάς φιάλας τάς μισογεμάτας... μέ τήν σκούπαν... μέ δ, τι τύχῃ. Αὐτός μέ τήν μίαν χειρα θά σπρώχνῃ τήν νύφην ἐμπρός, μέ τήν ἄλλην θά προσπαθῇ νά τούς φέρῃ γύρο δλους!... Καί δ γαμβρός, δ νοικοκύρης, μέ τό πανωβράκι του τό τσόχινον, μέ τό φέσι του τό στιλπνόν, μέ τήν τσάκαν του τήν βελουδένιαν, μέ τό ζωνάρι του τό μεταξωτόν, θά τρέξῃ ἀπ' δπίσω του, καὶ θά γυρεύῃ νά τούς χωρίσῃ... "Οχι, θά τοῦ ἔλθῃ λιγοθυμιά, καὶ θά πέσῃ, ἀπ' δπίσω ἀπό τήν πόρταν... καὶ τότε αἱ γυναῖκες θά βάλουν τές φωνές, καὶ θά πασχίζουν νά ξελιγοθυμή-

σουν τόν γαμβρό... καί θά ἐπέλθῃ μικρός ἀντιπερισπασμός... κι αὐτός θά σπρώχνῃ τήν νύφην κατά τόν βράχον, σιμά εἰς τήν βάρκαν, κάτω, καί μέ τούς γρόνθους καί μέ τούς ἄγκῶνάς του, καταπληγωμένος, ἀφρίζων, αἴματωμένος, ἄγριος, θ' ἀπαντᾷ εἰς τά κτυπήματα τῶν λυσσασμένων.

Ἐμπρόδι! Θάρρος, ἀπόφασις. Σηκώσου! θά κουνηθῆς ἐπί τέλους;

(3,174-75)

Ο ΕΠΛ κατορθώνει να αποδώσει την προρρηματική ή μη αρθρωμένη σκέψη του ήρωα ως οιονεί ορηματική, χωρίς, δηλαδή, να καταστρέψει την αποσπασματική εικόνα που έχει ο ήρωας στο μυαλό του και χωρίς να την προδώσει παρουσιάζοντάς την ως ορηματική (εσωτερικός μονόλογος). Η ένταση του ήρωα μεταδίδεται ως ημιάρθρωση (π.δ. τη συντομία των προτάσεων και τα αποσιωπητικά). Έτσι ο ΕΠΛ λειτουργεί εδώ ως τεχνική της συνειδησιακής ροής με την έννοια προγλωσσικών οπτικών εντυπώσεων που παρελαύνουν από το μυαλό του ήρωα και ορηματοποιούνται στη γραμματική του αφηγητή. Έχει μάλιστα υποστηριχτεί ότι ο ΕΠΛ μπορεί να δώσει «μια πιο πειστική παρουσίαση αυτού του μέρους της ψυχής που είναι κρυμμένο από τον κόσμο και μισοκρυμμένο από τη λογοκρισία του εαυτού μας» (Cohn, 1966, σ. 110).

Ο «εφιάλτης» του ήρωα δίνεται σε δυο δόσεις σε δυο διαφορετικά μέρη του αφηγήματος (3,174-75/177), σύμφωνα με την αρχή της επανάληψης που διέπει όλο το κείμενο. Στο πρώτο μέρος ο ΕΠΛ προετοιμάζει για τον ευθύ λόγο (3, 175) που σημαίνει μετάβαση από τον άφωνο σχεδιασμό στην πραγματοποίηση. Στο δεύτερο καταλήγει σε πλάγιο λόγο (3, 177) που ματαιώνει οριστικά την ανάληψη της δράσης.

Κατά παρόμοιο τρόπο η μετάβαση της Αρχοντώς στο μέρος του άντρα της με τη βάρκα του Γιωργή χαρακτηρίζεται ως «δνειρον... ἀπαίσιον» (3, 178) και διαιρείται σε δυο τμήματα που αντιστοιχούν δομικά ως προς την κατάληξή τους στον προηγούμενο εφιάλτη. Το πρώτο (3, 179-81) καταλήγει σε ευθύ λόγο που προϋποθέτει ανάληψη δράσης· ενώ το δεύτερο

(3, 182) ματαιώνει οριστικά κάθε εξωτερική δράση στο διήγημα.

Η περιγραφή του ταξιδιού αυτού αποτελεί την τρίτη διακύμανση του φρασεολογικού επιπέδου. Στο μέρος αυτό υπάρχουν τμήματα που μπορεί ν' αποδοθούν ευκρινώς στον αφηγητή (π.χ. «΄Ήτο τοῦτο σχέδιον...», 3, 180) ή στον ήρωα (σκέψεις σε ευθύ λόγο, υποθετικοί διάλογοι). Στο μεγαλύτερο μέρος δύμως έχουμε περιγραφή του αφηγητή που είναι γνωστικά εξισωμένος με τον Γιωργή. Υπάρχουν, εντούτοις, και ενδεικτικά στοιχεία που φανερώνουν ότι διατηρείται και η φωνή του ήρωα υπό τύπον συζήτησης με τον εαυτό του. Θ' αναφέρουμε τα πιο χαρακτηριστικά: α) Το «τάχα» (3, 179/180) που δηλώνει εικασία. β) Τους υποθετικούς χρόνους (3, 179/180). γ) Τη χρήση της αντωνυμίας «αὐτός» (3, 179/180) αντί του ονόματος του πρωταγωνιστή, όπως σε άλλες περιπτώσεις. δ) Τα επιφωνήματα και τις παρασιτικές λέξεις που δηλώνουν μια συνεχίζόμενη εσωτερική αλλαγή (3, 180/181). ε) Τέλος, την επανάληψη που καθορεφτίζει μια έμμονη ιδέα του Γιωργή να μπατάρει τη βάρκα, να πνίξει τους υπόλοιπους και να σώσει μόνο την Αρχοντώ.

Όλα αυτά αναφέρονται στη χρονική κατάσταση του Γιωργή που αναμιγνύεται μ' αυτήν του αφηγητή, όπως φαίνεται και από τα επεξηγηματικά σχόλια και από τις παρομοιώσεις που διαστίζουν την ενότητα αυτή. Τα στοιχεία αυτά κάνουν ακαθόριστη τη γραμμή ανάμεσα στη συνείδηση του ήρωα και του αφηγητή και υποδηλώνουν ότι η απόσταση ανάμεσα στην αφηγηματική προοπτική και σ' αυτή του ήρωα είναι σχεδόν ανύπαρκτη. Ο αφηγητής μοιάζει να επιβεβαιώνει απλώς τι πάνω κάτω γίνεται στη συνείδηση του ήρωα, και δεν επεξηγεί ούτε ξεκαθαρίζει ποια είναι η δική του θέση. Η απροσδιοριστία αυτή επιτείνεται με την τελική σκέψη του ήρωα, δηλαδή όταν φαντάζεται την κατάστασή του με την Αρχοντώ μετά το μελετημένο πνιγμό των άλλων.

«΄Εξαλίσθης, ψυχή μου; »Ολα καλά τώρα. 'Επνίγη κανείς; »Οχι,

ἀφοῦ ἐγλύτωσες σύ». Ὡ, πῶς θά ἔπεφταν ἀφανισμένοι, μισοπνιγμένοι, στάζοντες θάλασσαν, ἐπάνω εἰς τὴν ἄμμον. Ἀναπλασμένοι καὶ ἀναβαπτισμένοι. Νέος Ἀδάμ καὶ νέα Εὔα, φέροντες τούς χιτῶνας θαλασσοδρεγμένους κολλητά εἰς τὴν ἐπιδερμίδα των, περισσότερον παρά γυμνοί.

(3, 181)

Μολονότι η εικόνα που συλλαμβάνει ο Γιωργής, αναμφισβήτητα ανήκει στις δικές του γνωστικές και διανοητικές δυνατότητες, συνυπάρχει με μια αναλογία που προφανώς υπερβαίνει αυτές τις δυνατότητες. Η θέση της αναλογίας και η απόδοσή της στο περιβάλλον αναφοράς του ήρωα προκαλούν αμφισημία και μπερδεύουν τον αναγνώστη.

Για τον Γιωργή σκοπός είναι η ικανοποίηση της ερωτικής του επιθυμίας που συνεπάγεται θάνατο των συνανθρώπων του και αποξένωση από τον κόσμο σε μια ημιάγρια κατάσταση. Αυτή η κατάσταση τον αναγεννά και τον κάνει να δέλπει τον εαυτό του σαν ένα δεύτερο Αδάμ που υποτάσσει τα πάντα στην επιθυμία του ανθρώπου. Το σκηνικό αυτό παραπέμπει τον αναγνώστη στο παλαιοδιαθηκικό προπατορικό αμάρτημα. Ταυτόχρονα όμως τα «Ἀναπλασμένοι καὶ ἀναβαπτισμένοι... Νέος Ἀδάμ καὶ νέα Εὔα» παραπέμπουν αντίστροφα σε άλλο περιβάλλον αναφοράς, όπου Νέος Αδάμ είναι ο Χριστός. 'Ετοι, μεταξύ ήρωα και αφηγητή ανοίγει ένα ειδωνικό κενό που σημαίνει ιδεολογική διάσταση κάτω από την ίδια γλώσσα, τη στιγμή μάλιστα που φαίνεται να έχει κορυφωθεί η μεταξύ τους ψυχολογική εγγύτητα. Η λύση του αφηγήματος μπορεί να ακολουθήσει έναν από τους δυο δρόμους: 'Η το δρόμο του πρωταγωνιστή που θέτει σε ενέργεια όλη τη σειρά των σκέψεων που συνέλαβε προκειμένου να ικανοποιήσει την επιθυμία του με μια σειρά «ηρωικών» πράξεων, ή το δρόμο που υπαινίχτηκε ο αφηγητής συμπαραθέτοντας ένα άλλο κείμενο δίπλα στη σκέψη του ήρωα. Ο ηρωισμός έγκειται ακριβώς στον αγώνα για την αποδολή της επιθυμίας που αναπλάθει και αναβαπτίζει τον άνθρωπο, τον συμφιλιώνει με το περι-

βάλλον του («φιλανθρωπία» 3, 182) και έτσι τον αναδεικνύει σε Νέο Αδάμ (Χριστό).

Συνεπώς, ενώ γενικά νιοθετείται η εσωτερική προοπτική για τη μετάδοση του διηγήματος, υποδηλώνοντας γνωστική και συναισθηματική προσέγγιση αφηγητή και ήρωα, τα διάφορα είδη αναταράστασης του λόγου καθορίζουν το βαθμό σύμπτωσης ή αντίθεσης με τις ιδέες του ήρωα. Ειδικότερα, ο υποκατάστατος λόγος στην αρχή μπορεί να ερμηνευτεί ως ιδεολογική σύμπτωση που αντιτίθεται στις συμβάσεις του κοινωνικού μοντέλου που διαταράσσουν τις ανθρώπινες σχέσεις. Η διασάλευση αποτελεί δοκιμασία για τον ήρωα που του παραλύει ακόμη και τον τρόπο σκέψης (ΕΠΛ) και αργότερα τον καλεί ν' αναλάβει δράση για την αποκατάστασή τους. Ο ανάμικτος λόγος του τέλους όμως, που αποδίδει τη σύλληψη των παρατόλμων σχεδίων του ήρωα, καταλήγει βαθμιαία στην προδολή της δοκιμασίας της άμετοης επιθυμίας, που, αντί ν' αποκαθιστά, επιδεινώνει τη διασάλευση της τάξης. Ο ηρωισμός δεν έγκειται στην πραγματοποίηση της εντυπωσιακής ενέργειας (η επανάληψη στατικοποιεί όλα τα δυναμικά μοτίβα), αλλά στη θυσία της επιθυμίας, που υποδηλώνεται από την έλλειψη της εξωτερικής δράσης.

Τι σκοπό εξυπηρετεί η συγγραφική παρέμβαση του τέλους μετά από μια αφήγηση με εσωτερική προοπτική και τέτοιες διακυμάνσεις της αφηγηματικής φωνής; Το τέλος, σύμφωνα με την προοπτική του ήρωα, θα ήταν το τελικό σμίξιμο των αγαπημένων, πράγμα όμως που δε θα εντασσόταν στις συμβάσεις του ευτυχούς τέλους, μια που η «σωτηρία» της αγαπημένης θα συνεπαγόταν παράταση της αρχικής αταξίας. Έτσι, η λύση που προτιμήθηκε είναι σύμφωνη με το περιβάλλον αναφοράς, με το είδος του διηγήματος (διήγημα εσωτερικής περιπέτειας που μεταμορφώνει τον άνθρωπο, όχι τις καταστάσεις) και με τη γενικότερη ιδεολογία του συγγραφέα (ο μεγαλύτερος ηρωισμός είναι η θυσία του εαυτού μας, που μας κατευθύνει προς την αγάπη του κόσμου).

Η συγγραφική παρέμβαση στο τέλος του διηγήματος, που

μοιάζει με λύση της τελευταίας στιγμής, υπαγορευμένη μάλιστα από τους αναγνώστες, αποτελεί ειρωνεία προς τον αναγνώστη που υπογραμμίζει με έμμεσο τρόπο την ιδεολογία του κειμένου που εκφράστηκε ήδη με καλλιτεχνικό τρόπο. Η λύση που υιοθετήθηκε είναι στην πραγματικότητα απόλυτα συνεπής με τη χρονική δομή, την προοπτική και την αφηγηματική φωνή του διηγήματος.

«*Ἡ Φόνισσα*» είναι κατά γενική ομολογία το έργο του Παπαδιαμάντη στο οποίο παρουσιάζεται ο εσωτερικός κόσμος της ηρωίδας που είναι πράγματι περίπλοκος. Το αφήγημα αυτό περιλαμβάνει μια εκτεταμένη συλλογιστική διαδικασία που έχει ένα κοινό σημείο με το «*Ἐρως-Ἡρως*»: και στα δυο η πράξη που σχεδιάζουν οι πρωταγωνιστές είναι το έγκλημα.

Παρ' ολ' αυτά η συλλογιστική διαδικασία της Φραγκογιαννούς δεν παρουσιάζεται με ΕΠΛ, αλλά με κλασικότερους τρόπους, όπως π.χ. με εσωτερικό μονόλογο. Όπως έχει ήδη ειπωθεί, η χρήση του εσωτερικού μονόλογου στον Παπαδιαμάντη είναι περιορισμένη τόσο από την άποψη της ποσότητας, όσο και από την άποψη της ποιότητας. Εξάλλου η γλώσσα που χρησιμοποιείται σ' αυτόν ταυτίζεται με τη γλώσσα της καθημερινής ομιλίας του ήρωα.

Οι σκέψεις της Φραγκογιαννούς, εντούτοις, και όταν τοποθετεί το γενικό πρόβλημα που αντιμετωπίζουν τα κορίτσια και οι οικογένειές τους (3, 433-34), και όταν διατυπώνει τη συλλογιστική της πριν να κάνει το πρώτο της έγκλημα, παρουσιάζουν το εξής παράδοξο: είναι διατυπωμένες σ' ένα υψηλό ρητορικό ιδίωμα, άσχετο από το καθημερινό ιδίωμα της Φραγκογιαννούς, όπως είναι γνωστό από το διάλογο, και ανάρμοστο για ιδιωτικές σκέψεις.

Ο πρώτος μονόλογος (3, 433-34) μοιάζει με έκθεση του υπάρχοντος γενικού προβλήματος. Η καθαρεύουσα μπορεί να θέλει να τονίσει ακριβώς αυτό το στοιχείο: αυτό που εκθέτει η Φραγκογιαννού με εκλογικευμένη αυτοσυνειδησία δεν είναι μόνο προσωπικό, αλλά και κοινωνικό πρόβλημα. Η μετάβαση από το γενικό στο ατομικό επίπεδο (3, 444-45) σημαίνεται από

μια αντίστοιχη μετάβαση του ρητορικού μονόλογου σ' ένα ενδιάμεσο σημείο μεταξύ αφήγησης και ΕΠΛ που καταλήγει σε μια ρητορική ερώτηση που θέτει προφανώς ο αφηγητής. Αυτός προδιάλλει και ωτά εκ μέρους της ηρωίδας σ' ένα είδος υποκατάστατου ευθύ λόγου. Κατά παράδοξο τρόπο η ερώτηση έχει απάντηση, που δίνεται με τα προηγούμενα λόγια της ηρωίδας σε εισαγωγικά (3, 445=3, 428).

Ο δεύτερος μονόλογος, πριν πνίξει την εγγονή της, περιλαμβάνει όλη τη συλλογιστική της Φραγκογιαννούς (3, 446-47). Η καθαρεύουσα εδώ συνδηλώνει αρχικά έλλειψη οποιασδήποτε συναισθηματικής έντασης και δηλώνει επιμονή σε μια αυστηρή διαλογιστική διεργασία, η οποία αποσκοπεί στο να λύσει το κοινωνικό πρόβλημα με υπερπροσωπικό τρόπο.

Σχολιάσαμε το περιεχόμενο του συλλογισμού αυτού στο κεφάλαιο για το Χρόνο. Πρόκειται για μια σοφιστεία που παραποιεί θρησκευτικές αρχές διατυπωμένες στον αυθεντικό λόγο που είναι πειστικός, επειδή δρίσκεται στα όρια των ανθρώπινων συναισθηματικών δυνατοτήτων. Η καθαρεύουσα πιθανόν υπογραμμίζει αυτό ακριβώς το στοιχείο της Ρητορικής που είναι γνωστό κυρίως στη σοφιστική. Ο λόγος της Φραγκογιαννούς δηλαδή ανατονίζει τον αυθεντικό λόγο με το να τον εντάσσει σε διαφορετικά συμφραζόμενα (π.ι. ιδιαίτερα την εξήγηση του Ευαγγελίου). Ό,τι με την ιδιότυπη συλλογιστική πορεία και τη ρητορική της καθαρεύουσας μοιάζει με ευθυγράμμιση και συμμόρφωση με τον αυθεντικό λόγο, υπογραμμίζει με επιδέξιο τρόπο την άγνοια της ηρωίδας (3, 445) και άρα προδίδει την αυτοδιάψευσή της, την οδηγεί στον ατομικιστικό δογματισμό και τελικά στην πράξη (έγκλημα). Το έγκλημά της κατά συνέπεια δεν παρουσιάζεται ούτε ως αποτέλεσμα συναισθηματικής έντασης, ούτε ως αποτέλεσμα των πιέσεων της στιγμής (το να του ραλιστικό moment), αλλά ως αποτέλεσμα της λογικής του «παραλογισμού».

Τα σημάδια της εσωτερικής έντασης εμφανίζονται κατά τον τυχαίο πνιγμό της Ξενούλας (3, 471). Εδώ εμφανίζονται στοιχεία ΕΠΛ διαπλεγμένα με την αφηγηματική περιγραφή. Ο

ΕΠΛ παρουσιάζεται σε γλώσσα παρόμοια με αυτήν του αφηγηματικού ιδιώματος και η συλλογιστική πορεία της Φραγκογιαννούς (από την οποία πάντως αποστασιοποιείται ο αφηγητής με την παρένθεση) παρουσιάζεται και πάλι με αρκετά οργανωμένη και λογική σειρά. Η σειρά αυτή όμως, που κυριαρχείται από την αντίθεση, κρίνει όλη τη μέχρι τώρα συλλογιστική και πρακτική της Φραγκογιαννούς υπογραμμίζοντας τη σύγχυσή της και κατά συνέπεια προσβάλλοντας το δράμα της. Ο ισχυρισμός της για την οριστική λύση στο κοινωνικό πρόβλημα αντιπαρατίθεται στο φόρο της για την καταδίωξη και την τιμωρία. Αυτό σημαίνει συνειδητοποίηση της σύγκρουσης που έχει εισαγάγει με τις πράξεις ανάμεσα στον εαυτό της και στο κοινωνικό σύνολο. Σε κάθε περίπτωση ο ισχυρισμός της για τη θεϊκή της αποστολή, που κορυφώνεται στο συγκεκριμένο πνιγμό, αντιπαρατίθεται στη συνειδητοποίηση της αδυναμίας της για δράση. Αυτό απορρέει από την αδουλία που της έχει προκαλέσει η έμμονη ιδέα (αμαρτία).

Οι παραποτημένες στο δεύτερο μονόλογο έννοιες αφ' ενός επαναλαμβάνονται μέσω του ΕΠΛ και αφ' ετέρου αποκαθίστανται στις πραγματικές τους διαστάσεις: η στάση της δεν οδηγεί στην ελπίδα αλλά στην απελπισία, και ο θάνατος δεν είναι ζωή, αλλά θάνατος και μάλιστα χειρότερος από τον φυσικό. Ο θάνατος της απελπισίας. Ο ΕΠΛ γίνεται η απεικόνιση του δράματος της ασυνέχειας του εαυτού, δηλαδή ένας φαύλος κύκλος από τη δικαιοσύνη στην τύψη.

Τέλος, αξίζει τον κόπο να σχολιάσουμε το απόσπασμα (3, 507) που περιλαμβάνει το δεύτερο θέμα του αφηγήματος²⁴.

Καθώς άνήρχετο τήν ράχιν ἀντικρύ, πέραν τῶν κήπων, ἄνω τοῦ ρεύματος, ἤκουσε τόν μικρόν κώδωνα τοῦ μοναστηρίου νά ἡχῇ γλυκά, ταπεινά καί μονότονα, νά ἔξυπνῷ τάς ἥχούς τοῦ βουνοῦ, καί νά δονῇ τήν μαλακήν αὔραν. Ἡτο ἄρα μεσονύκτιον, ὥρα τοῦ Μεσονυκτικοῦ, ὥρα τοῦ Ὁρθρου! Πώς ἥσαν εὐτυχεῖς οἱ ἄνθρωποι αὐτοί, οἵτινες εὐθύς ἀμέσως, ἐκ νεαρᾶς ἥλικίας, ώσάν ἀπό θείαν ἔμπνευσιν, είχον αἰσθανθῆ ποῖον ἥτο τό καλύτερον, τό δποῖον ἡμπτοροῦσαν νά κάμουν – τό νά μή φέρουν, δηλαδή, ἄλλους εἰς τόν κόσμον δυστυ-

χεῖς!... καὶ μετά τοῦτο, δλα ἥσαν δεύτερα. Τήν φιλοσοφίαν, αὐτοί, τήν εἶχον λάβει ὡς ἐκ κληρονομίας, χωρίς <νά> σκοτίουν τόν νοῦν των εἰς τήν «ζήτησιν τῆς ἀληθείας», δπου ποτέ δέν εύρισκεται.

Ο λόγος που ξεκινά ως σκέψη της Φραγκογιαννούς πρέπει να διαβαστεί ως «υδριδιακή κατασκευή» (Bakhtin, 1981, σ. 304 κ.ε.), μια κατασκευή δηλαδή στην οποία σύμφωνα με όλες τις ενδείξεις υπάρχει μόνον ένας λόγος. Στην πραγματικότητα υπάρχει μια ανάμιξη δυο διατυπώσεων. Στην περίπτωσή μας η σκέψη της ηρωίδας μοιάζει να εξισώνει δυο διαφορετικές θεωρήσεις: μια συνολική θεώρηση περί μοναχισμού και τη δική της προσωπική γνώμη που περιλαμβάνεται στις παύλες (3, 428=3,507). Μ' αυτόν τον τρόπο προκαλείται ένα είδος ειρωνικής μείωσης που συνιστά παραποίηση ανάλογη μ' αυτές που κάνει η Φραγκογιαννού στο δεύτερο μονόλογό της. Στην πραγματικότητα πρόκειται για μια φαινομενική ενοποίηση δυο διαφορετικών γνωμών κάτω από το ίδιο ένδυμα, πράγμα που τελικά οδηγεί στην «παραφωνία».

(V) Συμπεράσματα

Εξετάσαμε παραπάνω τους τρόπους της αναπαράστασης του λόγου των ηρώων στο έργο του Παπαδιαμάντη. Μένοντας κυρίως στον αναφερόμενο λόγο ως διάλογο δείξαμε ότι ο λόγος των ηρώων δεν αναπαράγεται απλώς, αλλά αναπαρίσταται καλλιτεχνικά. Έτσι είναι σύμφωνος με άλλες πλευρές του αφηγήματος και ταυτόχρονα εξυπηρετεί και άλλους σκοπούς (ψυχολογικούς, ιδεολογικούς και κοινωνιολογικούς). Είδαμε ακόμη ότι ο παπαδιαμαντικός διάλογος είναι συνήθως περιορισμένος στο πλαίσιο του καθημερινού διαλόγου, και τα χαρακτηριστικά της φιλονικίας και της έλλειψης διαλογικότητας είναι αρκετά φανερά.

Έπειτα στραφήκαμε στο μετατιθέμενο λόγο και εξετάσαμε αρκετές περιπτώσεις από την πληθώρα των συνδυασμών που προκύπτουν από τους διάφορους βαθμούς παρέμβασης μετα-

εύ της διήγησης (καθαρεύουσα στον Παπαδιαμάντη) και της μίμησης (δημοτική, διάλεκτος).

Η υιοθέτηση μεμονωμένων λέξεων του ήρωα στο αφηγηματικό κείμενο ή η παράθεση των λόγων του ήρωα στη γραμματική του αφηγητή, μπορεί γενικά να σημαίνουν εγκατάλειψη της αφηγηματικής αυθεντίας και της αντικειμενικής γλώσσας και μερική παραχώρηση στην υποκειμενικότητα της προοπτικής και της φωνής του ήρωα. Αυτό έχει ως συνέπεια τη μετάθεση του αφηγητή στον κόσμο της ιστορίας. Η τακτική αυτή έχει το προσόν ότι δε διακόπτει το αφηγηματικό κείμενο, για να εντεθεί ο λόγος του ήρωα, οπότε έχουμε μίμηση που συνήθως πλαισιώνεται από το αφηγηματικό σχόλιο.

Με τους διάφορους βαθμούς της παρέμβασης ο συγγραφέας συναρμόζει το λόγο ή τη σκέψη του ήρωα ομαλά ή τολμηρά με την αφηγηματική έκθεση των γεγονότων. Στην περίπτωση αυτή έχουμε μιμική που θεωρείται απαρχή του ΕΠΛ και ένας από τους καλύτερους τρόπους για τη ζωντανή εξιστόρηση των γεγονότων. Η μιμική – το να γίνεται κανείς στιγμαία κάποιος άλλος – αποτελεί μια ευχάριστη παραλλαγή στην άμεση παραπομπή. Ταυτόχρονα η μιμική υποσημαίνει τη θέση του μίμου απέναντι σ' αυτό που μιμείται, στο οποίο συνήθως παρεισάγει και κάποιο σχόλιο. Έτσι η υιοθέτηση μιας άλλης προοπτικής ή/και φωνής που σημαίνει συμπλησίασμα, συμπαρουσία, υποκατάσταση, ανάμιξη στο φρασεολογικό επίπεδο δεν προϋποθέτει εξαφάνιση του αφηγητή. Αντίθετα, υποδάλλει την έμμεση παρουσία του, δεδομένου ότι το συμπλησίασμα κρίνεται πάντοτε σε σχέση με το αφηγηματικό περικείμενο.

Συγκεκριμένα, εάν οι ισχυρισμοί του ήρωα, που τον μιμούνται, συμφωνούν με την ιδεολογία του αφηγηματικού περικειμένου, τότε οι προοπτικές συγκλίνουν και το αποτέλεσμα είναι αυτό της συμ-πάθειας. Εάν οι ισχυρισμοί του προσώπου που το μιμούνται δε συμπίπτουν με την ιδεολογία του αφηγηματικού περικειμένου, τότε το αποτέλεσμα είναι αυτό της ειρωνείας.

Ο σκοπός, κατά συνέπεια, τέτοιων λόγων δεν έγκειται στην

«πιστή αναπαραγωγή» αυτού που ειπώθηκε, αλλά στην κριτική αυτού του λόγου που μπορεί να είναι θετική ή αρνητική και δηλώνει αντίστοιχα την ψυχολογική και ιδεολογική ταύτιση αφηγητή-ήρωα ή την αντίστοιχη απομάκρυνσή τους. Αυτή η συχνή εμφάνιση τέτοιου είδους λόγων επιδρά και στον αναγνώστη, δεδομένου ότι εδραιώνει δεσμούς οικειότητας ανάμεσα σ' αυτόν και τους χαρακτήρες: το χιούμορ, η σάτιρα, η παρωδία, η ειρωνεία, η συμπόνια συνάγονται αβίαστα.

Η εκτεταμένη συμπαρουσία ή ανάμιξη των λόγων των ηρώων και του αφηγητή στα διηγήματα του Παπαδιαμάντη, διηγήματα που περιγράφουν τον κόσμο μιας κλειστής κοινωνίας με γνωστές μάλλον αξίες, αισθήματα και σκέψεις, δείχνει τη θέση που κρατά ο συγγραφέας απέναντι στον κόσμο του, με τον οποίο τον συνδέουν ψυχολογικοί και κοινωνικοί δεσμοί. Έτσι, χωρίς την εγκατάλειψη της «διήγησης» και χωρίς την αποκλειστική προσφυγή στη δραματοποίηση («μίμηση»), ο Παπαδιαμάντης κατορθώνει – με τις μέσες καταστάσεις – να δημιουργεί ένα συνδυασμό μίμησης και διήγησης που διατηρεί και εμπλουτίζει με ποικίλους τρόπους την επικοινωνία του αφηγητή με τα πρόσωπα της ιστορίας. Αυτή η επικοινωνία γίνεται φανερή ως κατανόηση στη δυσκολία, συμμετοχή στον πόνο, τρυφερότητα για τις ανθρώπινες παρανοήσεις, συμπάθεια για τις πεπερασμένες δυνατότητες του ανθρώπου, ειρωνεία για τα ψέματα και τις άκαιρες διεκδικήσεις και, σπανιότερα, συμμετοχή στην ένταση του ήρωα και παρακολούθηση του ψυχικού του αγώνα. Εάν η στάση αυτή δεν είναι άσχετη με την όλη δομή του διηγήματος, με το θέμα, με το γενικότερο χαρακτηρισμό των προσώπων κ.λ., τότε μπορεί να ισχυριστεί κανείς ότι «ή γλωσσική άκαταστασία» γίνεται γλωσσική σύνθεση με αποτελεσματική λειτουργικότητα.

Η γνώμη που επικρατεί ότι ο Παπαδιαμάντης αντιμετωπίζει γενικά τον άνθρωπο με συμπάθεια και άκακη ειρωνεία (π.χ. Βουτερίδης, 1931, σ. 24-25), μπορεί, νομίζω, σε μεγάλο βαθμό να αποδοθεί στην αναπαράσταση του λόγου (προοπτική και φωνή) των ηρώων μέσα στο αφηγηματικό κείμενο.

Σημειώσεις

1. Ο Αριστοτέλης στην *Ποιητική* του (1448α) επεκτείνει την έννοια της μίμησης και στη μίμηση των πράξεων. Η αφηγηματική ποίηση είναι έμμεση μίμηση και προσεγγίζει το δραματικό τρόπο έκφρασης. Η έννοια του Αριστοτέλη στο δράμα επέδρασε και στη νεότερη περιγραφά, όπου πρωτοδόθησε το «δείχνω» (showing) σε βάρος του «λέω» (telling). Το βιβλίο του Booth, *The Rhetoric of Fiction* (1961), αποκατέστησε την έννοια του «λέω» τονίζοντας ότι τα δρια μεταξύ «δείχνω» και «λέω» είναι ως ένα σημείο αυθαίρετα και ότι τα πλεονεκτήματα κάθε μεθόδου οφείλονται στη λειτουργικότητά της σε κάθε συγκεκριμένο κείμενο.

2. Αυτό έχει παρατηρηθεί και από τον Ρωμαίο (1979, σ. 195-196), που το ερμηνεύει δύως με βάση βιογραφικά στοιχεία του συγγραφέα.

3. Παραδείγματα 2,130/2,277/2,520-21.

4. «Ο αυταρχικός λόγος απαιτεί να τον αναγνωρίσουμε και να τον οικειωθούμε: ...τον συναντάμε με την αυθεντία συγχωνεμένη ήδη σ' αυτόν. Ο αυταρχικός λόγος τοποθετείται σε μια απόμακρη ζώνη, οργανικά συνδεδεμένη μ' ένα παρελθόν που το αντιλαμβανόμαστε ιεραρχικά ανώτερο... Η αυθεντία του έχει ήδη αναγνωριστεί στο παρελθόν» (1981, σ. 342).

5. 2,132/2,351/2,356-57/2,614/3,502-503.

6. 2,92/2,263/3,122.

7. Καλούμε «αναγκαστικούς» μονόλογους στον Παπαδιαμάντη τους λόγους των ηρώων που απευθύνονται προς ένα φανταστικό, ανύπαρκτο ή απόντα αποδέκτη. Παρόμοιος είναι ο λόγος του Βαγγέλη στο διήγημα «Ο Γείτονας μέτ το Λαγούτο» (3,294-95). Ο μονόλογος αυτός αποτελεί μια υποθετική απάντηση σε προηγούμενα λόγια της σπιτονοικοκυράς που απουσιάζει κατά τη στιγμή του μονολόγου. Η αποσπασματικότητα δεν οφείλεται στο συνειδηματικό τύπο του εσωτερικού μονολόγου, αλλά στη λειψή του ακρόαση από τους γείτονες.

8. Σπάνια υπάρχει ιδιόλεκτος στον Παπαδιαμάντη και σπάνια θυμόμαστε κάποιον ήρωα για την ατομικότητα του ύφους του· π.β. π.χ. τους ιταλισμούς του Πίτη (2, 177-178) ή τους γερμανισμούς του Βουντ (2,620). Υπάρχουν εντούτοις ορισμένοι χαρακτήρες που προσδιορίζονται σαν συλλογές γλωσσικών παραδρομών. Τα λάθη αυτά δύως έχουν κάθε φορά διαφορετική σημασία: Τα λάθη του Νταραδήμου, π.χ. (2,97), δείχνουν μια διάθεση να συνδεθεί το σημαίνοντας με το σημαίνομένο (λαϊκή ετυμολογία). Οι παραφθορές του Διόμα συνιστούν συγκαλυμμένη πολεμική. Στην «Αποκριάτικη Νυχτιά» τα λάθη συνδηλώνουν την προσπάθεια κοινωνικής ανόδου με την προσαρμογή σ' ό,τι θεωρείται υψηλός λόγος (καθαρεύοντας). Π.β. και το άρθρο του Παπαδιαμάντη «Κοινωνία καί Γλώσσα» (Β. 5,300 κ.ε.).

9. Βλ. και Μιχαλόπουλος, 1933, σ. 15.

10. Βλ. και το εισαγωγικό σημείωμα του Βαλέτα στο διήγημα (1954, σ. 11).

11. Πι. τις πολύ συγγενικές παρατηρήσεις από τον Σακελλίωνα, 1978, σ. 45-46.

12. Την παρατήρηση για τη μονολογικότητα του παπαδιαμαντικού διαλόγου έκανε και ο Σπανδωνίδης (1960, σ. 34), όπου μπορεί κανείς να θερετικά ακόμα παραδείγματα.

13. Πρέπει πάντως να παρατηρηθεί μια εξέλιξη στο σημείο αυτό: ενώ στην αρχή η Φραγκογιαννού δεν καταλαβαίνει και παραποτεί τα λόγια της εκκλησίας, στην περίπτωση αυτή, όπως μαθαίνουμε παρακάτω, «δέν ένδει, ἀλλ' δορίστως ὑπώπτευεν διτὶ προσημάζοντο κάπως εἰς τὴν θέσιν τῆς» (3,507).

14. Στους περισσότερους διαλόγους που προηγούνται η Φραγκογιαννού κρύβει τη θέση της απέναντι στο θέμα του διαλόγου με το να επαναλαμβάνει τα λόγια του συνομιλητή της (3,422/423/453-54). Αυτή η διαπίστωση έχει μελετηθεί από τον Weinberg (1977, σ. 66,73), που δηγάζει ορισμένα συμπεράσματα για το χαρακτήρα της Φραγκογιαννούς.

15. Η έλλειψη αφηγηματικού σχολίου στον Παπαδιαμάντη μπορεί να αιτιολογηθεί με διάφορους τρόπους: ως ουσιαστική έλλειψη διαλόγου (διάλογοι-περιγραφές, χορωδιακή εναλλαγή φωνών π.χ. 2,423/3,126), ως μονολογικής υφής λόγος που απλώς διακόπτεται από τυπικές ερωτήσεις και επιφωνήματα (2,635-36), ως στερεότυπος διάλογος της καθημερινής ζωής, ως διάλογος που προκαλεί την περιέργεια του αναγνώστη με τη γρήγορη εναλλαγή των ομιλητών, ιδιαίτερα στην αρχή *in medias res* (3,89), ως διάλογος που προβάλλει την αγωνία, την ένταση κατά την επανάληψη των λόγων του άλλου με διαφορετικό επιτονισμό (2,482).

16. Η φράση «ἡ φιλολογική τοῦ συγγραφέως συνείδησις» (3,59) θα μπορούσε να σταθεί σαν επιτυχημένη απόδοση στα ελληνικά του όρου «υποδηλούμενος συγγραφέας», όπως τον χρησιμοποιεί ο Booth.

17. Ο Μουλλάς, π.χ., παραπονείται για τη φράση «Ο ἄνεμος τὸν ἔξοντιασε» που δρίσκεται προφανώς «Στό Χριστό στὸ Κάστρο» (2,298). Στο «Ναναγίων Νανάγια» (2,503) συναντάμε τη φράση «ὅ... ἄνεμος... τούς “ἔξοντιασεν”...».

18. Ο δρος που υιοθετήσαμε αινήκει στον Pascal. Τον προτιμήσαμε, επειδή στον Παπαδιαμάντη ο ΕΠΛ χρησιμοποιείται κυρίως για αρθρωμένο λόγο. Για την ποικιλία των ονομασιών, βλ. Bonheim (1982, σ. 53), όπου παρατίθεται και πλούσια βιβλιογραφία για το θέμα αυτό (σ. 180-82).

19. Η Banfield π.χ., που τον προσέγγισε από την πλευρά της Γενετικής Μετασχηματιστικής Γραμματικής, έφτασε σε ορισμένα ανακριβή συμπεράσματα (π.χ. 1978, σ. 447). Βλ. και κριτικές για τους ισχυρισμούς της από Culler, 1978, σ. 611-613, Ferguson, 1979, σ. 241 και McHale, 1978, σ. 253-55.

20. Το ίδιο εικάζω πως συμβαίνει στα τσέχικα και στα ρώσικα με παρόμοιες συνέπειες. Πι. σχετικά Doležel, 1973, σ. 27-28 και ιδιαίτερα σημ. 17, και Uspensky, 1973, σ. 36.

21. Τα δεικτικά δεν είναι, πάντως, ασφαλείς δείκτες για τον ΕΠΛ. Ο Παπαδιαμάντης τα χρησιμοποιεί ελεύθερα, αντικαθιστώντας συνήθως στην πο-

ρεία της αφήγησης την αντικειμενική αναφορά με κάποια υποκειμενική (π.β. την αυτοδιόρθωση του αφηγητή 2,117/2,175). Δεδομένου ότι ο χρόνος του αφηγείσθαι δε δηλώνεται συνήθως, το παρόν του ήρωα γίνεται παρόν του αφηγήματος, δείχνοντας την εμπλοκή του αφηγητή και του αναγνώστη στο παρόν του ήρωα.

22. Π.β. ειδικά Ιωάννου, 1977.

23. Η μετάδοση των σκέψεων του ήρωα είναι πολύ περιορισμένη στον Παπαδιαμάντη και μοιάζει με την πιο στοιχειώδη μορφή εσωτερικού μονολόγου (δηλαδή με μη αρθρωμένο λόγο). Υπάρχει δηλαδή κάποιο εισαγωγικό ρήμα που σημαίνει σκέψη (ἀνελογίζετο... συλλογίζετο... διενοείτο... κ.λ.) ή ρήματα που δείχνουν διανοητική ενέργεια που καταλήγει σε θηματοποίηση, ακόμη κι αν ο λόγος δεν ακούγεται (ἔλεγε καθ' έαυτήν... ἔλεγε μέσα του... ἔλεγε κατ' ίδιαν... κ.λ.). Ο λόγος του ήρωα σε εισαγωγικά δεν ακολουθεί συνειδητικά σχήματα. Τα αποσιωπητικά που μπορεί να υπάρχουν δημιουργούν ελλειπτικούς ρυθμούς, αλλά δεν επηρεάζουν τη λογική σειρά. Το ιδίωμα στο οποίο αρθρώνεται ο μονόλογος προσεγγίζει αυτό που χρησιμοποιεί καθημερινά ο ήρωας, δημοσίευσεν κανείς από τα λόγια του στο διάλογο.

24. Ο Μουλλάς υπογραμμίζει την «έπιδεικτική εἰρωνεία τοῦ τόνου» (1974, σ. μεζ', σημ. 2), αλλά την αποδίδει, σύμφωνα με τη γενικότερη ερμηνευτική του γραμμή, στη λογική του αυτοελέγχου που διέπει το αυτοδιογραφικό ύφος του Παπαδιαμάντη.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΕΤΑΡΤΟ

ΑΥΤΟΔΙΗΓΗΤΙΚΕΣ ΑΦΗΓΗΣΕΙΣ

(I) Τρόποι και σημασία των «πρωτοπρόσωπων» αφηγήσεων στον Παπαδιαμάντη

Μέχρι στιγμής ασχοληθήκαμε με τη χρονική δομή, την περιγραφή και τις διαβαθμίσεις της αναπαράστασης του λόγου των ηρώων στο παπαδιαμαντικό κείμενο. Από τα διηγήματα που αναλύσαμε ως αντιπροσωπευτικά δείγματα έλειπαν οι «πρωτοπρόσωπες» αφηγήσεις.

Η έλλειψη αυτή οφείλεται στην πρόθεσή μας να συνεξετάσουμε πέντε διηγήματα του Παπαδιαμάντη («Άμαρτίας Φάντασμα», «Τά Δαιμόνια στό Ρέμα», «Όνειρο στό Κῦμα», «Η Φαρμακολύτρια», «Υπό τήν Βασιλικήν Δρῦν») που εγκαινιάζουν και καλύπτουν την τεχνική αυτή. Γι' αυτό θα προσπαθήσουμε να διαβάσουμε τα διηγήματα αυτά που συνδυάζουν σε μεγαλύτερο ή μικρότερο βαθμό την «πρωτοπρόσωπη» τεχνική μ' αυτές που περιγράφτηκαν στα προηγούμενα κεφάλαια. Μια τέτοια ανάγνωση μπορεί να συμβάλει τόσο στην προσφορότερη αποκρυπτογράφηση του νοήματος, όσο και στην ανάδειξη της αξίας των διηγημάτων αυτών.

Τα διηγήματα αυτά φαίνεται πως προσφέρονται γι' αυτή την απομονωμένη συνεξέτασή τους για αρκετούς λόγους, εξωτερικούς και εσωτερικούς. Συγκεκριμένα εξαιτίας της κοινής τεχνικής τους, του «αυτοδιογραφικού» τους χαρακτήρα, του μικρού χρονικού διαστήματος στο οποίο δημοσιεύτηκαν και της ποιότητάς τους που έχει επισημανθεί από την κριτική.

Πριν προχωρήσουμε στη λεπτομερέστερη παράθεση των μέχρι σήμερα κριτικών σχολίων και στην κατά το δυνατόν λεπτομερή ανάγνωση των διηγημάτων αυτών, θα πρέπει να ορίσουμε τι ακριβώς εννοούμε και κατά πόσον ακριβολογούμε χρησιμοποιώντας τον όρο «πρωτοπρόσωπη» αφήγηση.

Ο όρος «πρωτοπρόσωπη» αφήγηση είναι πλεοναστικός, όταν αναφέρεται στο αφηγείσθαι, επειδή το υποκείμενο της αφηγηματικής πράξης είναι πάντα στο πρώτο πρόσωπο. Συνηθέστερα όμως ο όρος χρησιμοποιείται για να δηλωθεί η ταυτότητα του αφηγητή μ' έναν από τους ήρωες της ιστορίας. Για ν' αποφύγουμε κάποια ενδεχόμενη ανακρίβεια, υιοθετήσαμε, ήδη στην Εισαγωγή, τους όρους του Genette ομοδιηγητική και ετεροδιηγητική αφήγηση σε αντικατάσταση των όρων πρωτοπρόσωπη και τριτοπρόσωπη αφήγηση αντίστοιχα.

Τα πέντε διηγήματα που θ' αναλύσουμε ανήκουν στον ισχυό τύπο ομοδιηγητικής αφήγησης, όπου ο αφηγητής δεν παρουσιάζεται με δευτερεύοντα ρόλο, ως περαστικός, στην ιστορία που αφηγείται, αλλά είναι ο κεντρικός ήρωας της δικής του ιστορίας, ο πρωταγωνιστής. Στον τύπο αυτό δόθηκε η ονομασία αυτοδιηγητική αφήγηση.

Τα πέντε αυτά διηγήματα, με εξαίρεση το «*Ύπό τὴν Βασιλικήν Δρῦν*», παρουσιάζονται ως ήδη γραμμένα κείμενα (π.δ. το «*Διά τὴν Ἀντιγραφήν*» ή το «*Ἐξ Ἀντιγραφῆς*»). Σύμφωνα με τον Romberg (1962, σ. 35) και τουλάχιστον αναφορικά με τις κλασικές μορφές της ομοδιηγητικής αφήγησης, οι τρεις βασικοί τύποι της αυτοδιηγητικής αφήγησης είναι τα πλασματικά απομνημονεύματα, τα ημερολόγια και το επιστολικό μυθιστόρημα. Τα πέντε διηγήματα θα μπορούσαμε δοκιμαστικά να τα κατατάξουμε στις αναμνήσεις που μοιάζουν με απομνημονεύματα και περιορίζονται σε κάποιες στιγμές της προσωπικής ιστορίας του αφηγητή. Πρέπει πάντως να σημειωθεί ότι, ενώ τα απομνημονεύματα αναφέρονται σε αναδρομική εξιστόρηση εξωτερικών επί το πλείστον γεγονότων, που δικαιώνουν την παρελθούσα ζωή, ο Παπαδιαμάντης υιοθετεί το ακόλουθο σχήμα: Προκρίνει δυο στιγμές, που είναι συνήθως χρονικά

απομακρυσμένες η μια από την άλλη. Κατά κανόνα η πρώτη αναφέρεται στην παιδική ηλικία του ήρωα, ενώ η δεύτερη δηλώνει το πέρασμα προς την ωριμότητα. Αυτό λοιπόν που υπογραμμίζεται είναι κάποιο γεγονός που σχετίζεται από τον αφηγητή με την ιδιωτική πλευρά της ύπαρξής του· αυτό προβάλλει την τάση μετάβασης από τα εξωτερικά γεγονότα στον έσω άνθρωπο, κοντολογίς μια εξομολογητική τάση. Μπορούμε λοιπόν να πούμε ότι οι παπαδιαμαντικές αυτοδιηγητικές αφηγήσεις δρίσκονται ανάμεσα στο απομνημόνευμα και στην εξομλόγηση.

Και στις περιπτώσεις αυτές ο αφηγητής-πρωταγωνιστής κοιτάζει πίσω στο χρόνο και διέπει τα γεγονότα της προηγούμενης ζωής του αναδρομικά. Από τη χρονική διαφορά προκύπτει η διφυΐα της αυτοδιηγητικής αφήγησης, που αγνοήθηκε όμως, γενικά, από τους μελετητές της οπτικής γωνίας. Το Εγώ αυτών των αφηγήσεων έχει διπλή υπόσταση: είναι το Εγώ της ιστορίας και το Εγώ της αφήγησης που συνήθως αντιπροσωπεύονται αντίστοιχα τον εαυτό που βιώνει και τον εαυτό που αφηγείται. Οι δυο αυτές πλευρές του Εγώ χωρίζονται μεταξύ τους από ένα μεγαλύτερο ή μικρότερο διάστημα χρόνου (την αφηγηματική απόσταση).

Αυτό το διάστημα και η ίδια η πράξη της αφήγησης είναι δυο παράγοντες που θέτουν σε αμφισβήτηση την ταυτότητα που η προσωπική αντωνυμία δημιουργεί μεταξύ του Εγώ που βιώνει και του Εγώ που αφηγείται. Αυτός που έζησε το παρελθόν και αυτός που το διηγείται είναι και δεν είναι το ίδιο πρόσωπο. Αυτός που έζησε «είδε» τα γεγονότα (αντιληπτική οπτική γωνία), ενώ αυτός που τα διηγείται δεν περιορίζεται στην απλή αναμετάδοση της όρασης, αλλά επενδύει κάθε περιστατικό με κάποια ιδεολογία (εννοιολογική οπτική γωνία).

Έτσι στην αυτοδιηγητική αφήγηση η φωνή μπορεί να είναι μια (αφού δεν υπάρχει διαφορά στην προσωπική αντωνυμία), αλλά υπάρχει ενδεχομένως διαφορά στην προοπτική ανάμεσα στο Εγώ που βιώνει και στο Εγώ που αφηγείται, ιδιαίτερα όταν η αφηγηματική απόσταση είναι μεγάλη. Στο σημείο αυτό

μπορεί να εκτιμήσει κανείς τη χρησιμότητα του διαχωρισμού της προοπτικής από τη φωνή, που αναφέραμε στην Εισαγωγή.

Δεδομένου ότι ο λόγος ανήκει στο Εγώ που αφηγείται (εκτός από τις λίγες περιπτώσεις που παραχωρεί το λόγο στον εαυτό του ως ήρωα) το ερώτημα είναι ποιου την προοπτική ιυιθετεί η αφήγηση. Ο Genette υποστηρίζει ότι ο αυτοδιηγητικός αφηγητής «πρέπει να σεβαστεί την εστίαση που καθορίζεται σε σχέση με την πληροφορία του ως αφηγητή κι όχι σε σχέση με την παρελθοντική πληροφορία του ως ήρωα» (1980, σ. 198-199). Αυτό σημαίνει ότι η αυτοδιηγητική αφήγηση είναι η περιοχή της εσωτερικής εστίασης μέσω του αφηγητή. Τυχόν εναλλαγές στην εστίαση, που μπορεί να μη μείνει αμετάβλητη σ' όλο το μήκος του κειμένου, συνιστούν παραλήψεις (*paralepsis*), και παραλείψεις (*paralipsis*) αντίστοιχα (Genette, 1980, σ. 195). Στην παράληψη εφοδιαζόμαστε με περισσότερες πληροφορίες «απ' ό,τι επιτρέπεται κανονικά στον κώδικα της εστίασης που κυριεύνα το σύνολο», ενώ στην παράλειψη με λιγότερες. Στην περίπτωση των διηγημάτων που μας απασχολούν η παράληψη έγκειται στον έμμεσο εφοδιασμό μας με περισσότερες πληροφορίες, απ' όσες αρχικά υποπτευόμαστε, ενώ η παράλειψη στον περιορισμό του αφηγητή στα όρια του εαυτού του ως ήρωα. Οι παραλείψεις εγείρουν αγωνία, δημιουργούν μυστήριο, και από τη γενικότερη άποψη της αναγνωστικής διαδικασίας ειρωνεία: αυτό οφείλεται αφ' ενός στην ανισότητα ήρωα-αφηγητή (οπότε φαίνεται ότι το Εγώ δεν είναι ενιαίο) και αφ' ετέρου στην ανισότητα μεταξύ της πληροφορίας που δίνεται από τον ήρωα και της ερμηνείας που προσφέρει ο αναγνώστης. Έτσι, οι μεταβολές στην εστίαση διασπούν κατά κάποιον τρόπο την ταυτότητα που δημιουργεί η πρωτοπρόσωπη αντωνυμία.

Υστερα απ' αυτό το θεωρητικό περίγραμμα και την παραθεση ορισμένων χαρακτηριστικών με τα οποία τα πέντε παπαδιαμαντικά διηγήματα προσαρμόζονται ή διαφοροποιούνται απ' αυτόν τον τύπο αφήγησης, θα ήταν ενδιαφέρον να προχωρήσουμε στους εξωτερικούς λόγους που επιτρέπουν τη συνεξέ-

τασή τους κι ακόμη στην κριτική που έχει ήδη ασχοληθεί μ' αυτά.

Τα διηγήματα αυτά παρουσιάζονται κάπως αργά στη διηγηματογραφική παραγωγή του συγγραφέα, γύρω στο 1900· γράφτηκαν σε διάστημα μικρότερο της διετίας (1899-1901). Τα τρία τελευταία δημοσιεύτηκαν στα «Παναθήναια» του Μιχαηλίδη, ένα περιοδικό που πρωτοεκδόθηκε τότε. Η κριτική, μολονότι δε συνεξετάζει τα διηγήματα αυτά, τα θεωρεί από τα καλύτερα του συγγραφέα που οριοθετούν την αρχή της τελευταίας περιόδου του Παπαδιαμάντη (1899-1910)¹.

Σχεδόν κατά γενική ομολογία τα διηγήματα αυτά θεωρούνται «αύτοβιογραφικά», «αύτοψυχογραφικά», «ντοκουμέντα για τό πλησίασμα τῆς προσωπικότητας και τοῦ ἔργου τοῦ συγγραφέα» που μαρτυρούν ότι «δό ηθικός κόσμος τοῦ Παπαδιαμάντη δοκιμάζεται ἀπό τὸν κρυφό κι ἀνικανοποίητο ἐρωτισμὸν του, ἀπό τὰ πάθη του, ἀπό τὶς εἰσδολές τοῦ πονηροῦ» (Βαλέτας 3,540-542, Σεφερλή, 3, 1962, σ. 609-610 και 612, Στεργιόπουλος, 1979, σ. 267 αντίστοιχα).

Υπάρχουν όμως και αντίθετες απόψεις. Για τον Άγρα π.χ. το «Άμαρτίας Φάντασμα» δεν αποτελεί σημαντικό αυτοβιογραφικό κέρδος για τον αναγνώστη (1979, σ. 169)· πιστεύει ακόμη ότι στο «Όνειρο στὸ Κῦμα» το πρόσωπο καλύπτεται πλήρως από την *persona* κι έτσι παραμένει μόνον η «Φαρμακολύτρια» ως καθαρά αυτοβιογραφικό διήγημα². Δυο εξάλλου από τα διηγήματα αυτά, τα «Ύπο τὴν Βασιλικὴν Δρῦν» και «Δαιμόνια στὸ Ρέμα», μολονότι καλογραμμένα και άρτια, δεν περιλαμβάνουν «μυθιστορηματικήν πρᾶξιν... οὕτε ἀριστοτελικῶς τελεία, οὕτε κάν σ π ο ν δ α ί α», μια που ασχολούνται το πρώτο μ' ένα «μεσημεριάτικον ὑπονον κάτω ἀπό βαλανιδιά», και το δεύτερο με «μιά ἀκούσια κ' ἐπικίνδυνη ἐπασία» (Άγρας, 1979, σ. 140-41).

Με δυο λόγια, η μέχρι σήμερα κριτική κυμαίνεται ανάμεσα τη σημασία και στην αξία των έργων αυτών. Και όσον αφορά στη σημασία τα εξηγεί – πράγμα όχι και τόσο δύσκολο – σύμφωνα με μια βιογραφική προοπτική την οποία όμως ασκεί με

απλουστευτικό τρόπο. Οι κριτικοί, δηλαδή, δεν αρκούνται να δείξουν ότι το κείμενο «δρίσκεται σε μια ορισμένη σχέση με το συγγραφέα του και ότι μπορεί γι' αυτό να γίνει κατανοητό, εάν τα στοιχεία του συσχετιστούν με μια ψυχολογική αληθοφάνεια» (Culler, 1975, σ. 146), αλλά θεωρούν τα έργα αυτοβιογραφικά με την περιορισμένη και περιοριστική μάλλον έννοια της συμπεριληψης συμπαγών κομματιών της ζωής του συγγραφέα στο κείμενο. Έτσι, καταλήγουν στην απομόνωση στοιχείων που θεωρούνται ενδεικτικά είτε των ψυχολογικών τραυμάτων του συγγραφέα, που προέρχονται από την κοινωνική του μειονεξία, είτε εκφράσεις του απωθημένου και ανολοκλήρωτου ερωτισμού του (π.β. π.χ. Μουλλάς, 1974, σ. νδ', ξδ' και Μοσχονάς, 1981, σ. ιε', ιθ', κα').

Αυτό το είδος της κριτικής όμως υπογραμμίζει την αυτολειτουργία (auto-function) του αυτοβιογραφικού στοιχείου, δηλαδή το συσχετισμό του με παρόμοια στοιχεία σ' άλλα έργα και συστήματα, σε βάρος της συλ-λειτουργίας του (syn-function), δηλαδή του συσχετισμού του με άλλα στοιχεία του ίδιου του κειμένου (π.β. Τυγγανόν, 1971, σ. 68). Μ' αυτή τη μέθοδο όμως ούτε το αυτοβιογραφικό στοιχείο σημασιοδοτείται με ακρίβεια, ούτε αξιοποιείται συνολικά, ούτε το έργο αντιμετωπίζεται με νόμιμο τρόπο, δεδομένου ότι η μυθιστορικότητα (fictionality) του αφηγηματικού λόγου αγνοείται. Εξάλλου δε δίνεται προσοχή ούτε στην εισαγωγή του αυτοδιηγητικού αφηγητή, ούτε στην κοινή θεματική των διηγημάτων αυτών. Τέλος, δεν εκτιμάται η αξία των διηγημάτων αυτών, που δεν έγκειται βέβαια στην πολύ απλή τους ιστορία, αλλά στη συνεργασία όλων των τεχνικών κάτω από την ομοιομορφία του αυτοδιηγητικού αφηγητή.

Παρά τις επί μέρους γνώμες των κριτικών, υπάρχει, όπως είπαμε και πιο πάνω, ένα κοινό σημείο στις κρίσεις τους: ότι τα διηγήματα αυτά είναι καλά και ασκούν γοητεία στον αναγνώστη.

Γι' αυτό κι εμείς θα προσπαθήσουμε να επανασυλλάβουμε το νόημα των πέντε διηγημάτων με παράλληλη εξέταση των

τεχνικών, που περιγράφτηκαν στα προηγούμενα κεφάλαια, σε συσχετισμό με την προσπτική και τη φωνή. Δηλαδή θα προσπαθήσουμε ν' απομονώσουμε τους διάφορους κώδικες και να πάμε πέρα από το φανερό περιεχόμενο σε μια σειρά μορφών και μετά να ρίξουμε το βάρος του κειμένου στις μορφές αυτές (π.β. Culler, 1975, σ. 259). Μ' αυτή την αποκατάσταση θα προσπαθήσουμε να δούμε πώς παραγέται το νόημα, πώς τα μη αναγνώσιμα σημεία συμπλέκονται με τα αναγνώσιμα. Τι αντίσταση συναντάμε κατά τη διαδικασία της αποκωδικοποίησης. Υπάρχει κάποιο κοινό θέμα που απορρέει από την κοινότητα της τεχνικής των ιστοριών αυτών;

Έτσι, θα μπορέσουμε ίσως να συλλάβουμε τη «δύναμη» του κειμένου που ο καθένας διαισθάνεται, αλλά δεν μπορεί να εντοπίσει. Και η δύναμη ενός κειμένου, ακόμη κι αυτού που μοιάζει απόλυτα μιμητικό, «έγκειται σ' αυτές τις στιγμές που υπερβαίνουν την ικανότητά μας να κατηγοριοποιούμε, που συγκρούονται με τους ερμηνευτικούς μας κώδικες κι εντούτοις μοιάζουν σωστές» (Culler, 1975, σ. 261).

(II) «Αμαρτίας Φάντασμα»

Το «Αμαρτίας Φάντασμα» (3,225-230) είναι ένα κρυπτικό κείμενο που παρουσιάζει αρκετές δυσκολίες για τον αναγνώστη. Δύο είναι τα βασικά ερωτήματα που παραμένουν στο τέλος της ανάγνωσης: α) Σε τι ακριβώς συνίσταται το όραμα του ήρωα και πού αναφέρεται; β) Ποια είναι η σχέση ανάμεσα στο πρώτο και στο δεύτερο μέρος της αφήγησης;

Το κείμενο παρουσιάζεται σε εισαγωγικά μετά το κλείσιμο των οποίων συναντάμε την ακόλουθη φράση: «Τ' ἀνωτέρῳ συνηρμολογήθηκαν ἐκ παλαιῶν ἀτάκτων σημειώσεων τεθνεώτος ἀτυχοῦς φίλου» (3,230). Το εντός εισαγωγικών κείμενο παρουσιάζεται ήδη ως το αποτέλεσμα «ανάγνωσης», δηλαδή ως προσπάθεια ερμηνείας που αναλαμβάνει ο φίλος-συναρμολογητής κατά την τακτοποίηση των ατάκτων σημειώσεων.

Μπορούμε από την αρχή να υποθέσουμε πως η συναρμολόγηση έγινε αφ' ενός με βάση κάποιες κοινές ημερομηνίες που αναφέρονται μάλιστα σε θρησκευτικές γιορτές και αφ' ετέρου με βάση την παρουσία της Μαχούλας και στα τρία επεισόδια της ιστορίας. Το ερμηνευτικό μοντέλο του συναρμολογητή δηλαδή στηρίζεται στη σχετική ομοιότητα του χρόνου και στην παρουσία του ίδιου προσώπου.

Εξετάζοντας τη χρονική σειρά της αφήγησης, διέπουμε ότι πρώτα περιγράφεται η 25η Σεπτεμβρίου που συνιστά το παρόν της ιστορίας. Η ημερομηνία αυτή διακόπτεται από ένα είδος συνειδηματικής ανάμνησης δυο περιστατικών που συμβαίνουν κατά τις 8 Σεπτεμβρίου σε διαφορετικές χρονολογίες (εγγύς και απώτερο παρελθόν αντίστοιχα). Το τέλος της 25ης Σεπτεμβρίου εξάλλου (όραμα) σημαίνει πιθανόν ότι ο ήρωας συνειδητοποιεί το απώτατο παρελθόν στο παρόν της ιστορίας.

Η αφήγηση επομένως ακολουθεί μια πορεία από το παρόν προς τις διάφορες βαθμίδες του παρελθόντος που παρουσιάζουν το εξής παράδοξο: μολονότι επενδύονται με μια αυξανόμενη ερμηνευτική διάθεση από τους πρωταγωνιστές, γίνονται ολοένα και πιο κωπυτικές.

Η φαινομενικά συνειδηματική παράθεση αυτών των ημερομηνιών υποδηλώνει πάντως μια δομική ομοιογένεια (συμμετρία). Ο όρος δηλώνει κάπως χαλαρά τη διπλοσύμμετρη των συμβαινόντων και στα τρία επεισόδια που δρίσκονται σε αντιπαραθετική, αμφίσημη ή και αντιθετική σχέση μεταξύ τους. Αυτά τα αντιθετικά ζεύγη υποδάλλουν μια αμφισημία που ο αναγνώστης προσπαθεί ν' αποκρυπτογραφήσει από το συσχετισμό τους με το κείμενο ως όλο.

Ας πάρουμε τα γεγονότα με την πραγματική τους σειρά στην ιστορία: Πρώτο έρχεται το περιστατικό της 8ης Σεπτεμβρίου με τη «χιονόλευκον σινδόνα» (3,226) που η αναφορά της ημερομηνίας και η λήθη της χρονολογίας μας εξαναγκάζουν να εντάξουμε κοντά στ' άλλα, μολονότι πιθανόν απέχει.

Καθεαυτό το συμβάν είναι ασαφές· η ασάφεια προκύπτει από τις διάφορες σημασίες της λέξης «κουκουλώνω»: καλύπτω

για να μη φαίνεται, αλλά και παντρεύω. Κι όμως το «κουκουλώνω» στο κείμενο παρουσιάζεται ως συνώνυμο του «σαβανώνω». Ο ήρωας εκλαμβάνει το «κουκούλωμα» ως «κακόν οἰωνόν», ενώ η Μαχούλα το θεωρεί ως σύμβολο της κοινής τους μελλοντικής τύχης (προφανώς του κοινού θανάτου) που συνεχίζει την προσέγγισή τους στη ζωή («έταιριάζαμεν», «διμοῦ ἐπηγαίναμεν» 3,225). Ο τρόπος με τον οποίο αντιδρούν οι ήρωες στο επεισόδιο είναι αρνητικός.

Το δεύτερο περιστατικό στη σειρά της ιστορίας υπογραμμίζει τη διπλή αντιπαράθεση (ψηλά vs χαμηλά, δρισθεν vs ἔμπροσθεν) μεταξύ της ύπαρξης και της έλλειψης φωτός. Το «μελιχόρον φέγγος» παραμένει στα ψηλά, ενώ δε φτάνει στα χαμηλά «εὐμενής ἀκτίς». Μια ευλαβής γριά ακολουθεί τον ήρωα και τη Μαχούλα κρατώντας φανάρι από την εκκλησία, ενώ μπροστά τους «εἶχε σδήσει δ ἄνεμος τό ἀπόκερον» (3,226) που μια άλλη γριά πήρε από το μανουάλι της εκκλησίας. Το αποτέλεσμα είναι «τό αἰφνίδιον σκότος»: μια κάπως ουδετεροποιημένη κατάσταση, που κυριαρχείται μάλλον από το σκοτάδι και τις συνδηλώσεις του.

Η ύπαρξη αυτών των απρόοπτων γεγονότων υπογραμμίζει το σύνδεσμο μεταξύ ήρωα και Μαχούλας. «'Αλλά σχεδόν πάντοτε, χωρίς νά συνεννοηθῶμεν, διμοῦ ἐπηγαίναμεν» (3,225). Ο σύνδεσμος αυτός (κοινή τύχη;) που προβάλλεται στα δύο πρώτα επεισόδια διατηρείται και στο παρόν της ιστορίας με το «ὑδροδοχεῖον» που πηγαίνει να γεμίσει ο ήρωας «καὶ διότι ἐδίψων, καὶ διότι ἥθελα νά προσφέρω ἐκδούλευσιν εἰς τήν καλήν καὶ συμπαθῆ ἔξαδέλφην μου» (3,228). Έτσι το υδροδοχείο, ένα είδος «κοινοῦ ποτηρίου» του παρόντος, γίνεται το αίτιο της καθόδου στη φεματιά μετά από είκοσι χρόνια. Εκεί, σ' ένα μυστηριώδες περιβάλλον εμφανίζεται το όραμα: «'Ησθάνθην αἰφνίδιον φόβον... 'Ανηλθον πρός τήν βρύσιν μέ τρέμοντα γόνατα. 'Εκαμνα πολλούς σταυρούς καὶ προσηγχόμην. 'Άλλ' ή γλῶσσά μου ἐδεσμεύετο... 'Ησθανόμην, ὅτι δέν ἦμην ἄξιος νά ψιθυρίζω, οὔτε ἐνδιαθέτως, οὔτε στοματικῶς, τά ίερά λόγια» (3, 229).

Το δράμα, όπως αναφέραμε και στο κεφάλαιο για την Περιγραφή, είναι κρυπτικό και ορίζεται, όπως κάθε δράμα, ως κάτι το μη πραγματικό. Αυτό σημαίνει ότι, μολονότι συντελείται η πράξη της όρασης «είδα, μέ τούς δραμάτους μου» (3,229), το ορώμενο δεν έχει αντικειμενική υπόσταση (φαίνεται, δεν είναι, γι' αυτό και «φάσμα»/«φάντασμα»). ο ήρωας αφ' ετέρου δε διαθέτει κάποιο λεξιλόγιο για να το περιγράψει. Γι' αυτό καταφεύγει σε παρομοιώσεις και μεταφορές (οίονει, τρόπον τινά, ώμοιαζεν, 3,229-30).

Κατά συνέπεια, έχουμε μια περιγραφή με τροπικότητα (modality) και ως προς την περιγραφική εκφώνηση και ως προς το περιγραφόμενο, όπου ο περιγράφων ελλείψει συγκεκριμένου παντωνύμου δεν μπορεί να δρει την κατάλληλη ονοματολογία (πιθανόν, επειδή το περιγραφόμενο είναι ανύπαρκτο).

Έτσι χρησιμοποιεί μια σειρά κατηγορήματα τα οποία με πλεοναστικό τρόπο συνδηλώνουν θρησκευτικούς κώδικες και είναι ταξινομημένα σύμφωνα με την αρχή της αντίθεσης, πράγμα που τους δίνει συμβολική σημασία. Αναλυτικότερα, ο αναγνώστης συλλαμβάνει το απροσδιόριστο «διπλούν δράμα» (3,229) ως αντίθεση που εξεικονίζεται στα επόμενα ζεύγη: τοπικόν ἀστρον vs βάθη ἀνάξια φωτός λευκόν vs μέγα μαυράδιον ἀγγόν, χιονόλευκον vs κηλίς, μαύρισμα, καταμέλανον ἀνθος τοῦ ἀγροῦ λευκόν κρίνον vs ἀπεχθής κάμπη

Το πρώτο μέρος του διπλού οράματος, που περιέχει τις αντιθέσεις ἀσπρό/μαύρο, φως/σκοτάδι, δεν αποκρυπτογραφείται δύσκολα. Προχωρούμε από το κείμενο στον κόσμο, όπου αναγνωρίζουμε τα σύμβολα καλό/κακό, ζωή/θάνατος, αθωότητα/ενοχή, αγνότητα/αμαρτία.

Η δυσκολία έγκειται μάλλον στην αντίστροφη πορεία: όταν επιστρέφουμε στο κείμενο, για να δώσουμε κάποιο νόημα στην εξακριβωμένη εμπειρία, η προσπάθεια αποδαίνει άκαρπη, επειδή τό οράμα ως πρόσληψη έχει ήδη ερμηνευτεί από

τον ήρωα-αφηγητή, αφού επενδύεται από τις δικές του παρελθοντικές εμπειρίες. «Το λευκόν ώμοίαζε μέχιτώνα πάλλευκον, μέχισπιλον ἐσθῆτα παιδίσκης δεκαπενταέτιδος. Τό μαῦρον ώμοίαζε μέχισπιλας φάντασμα» (3,229). Μ' αυτή την έννοια μπορούμε να μιλήσουμε για μια πορεία του ήρωα-αφηγητή από την αντιληπτική στην εννοιολογική προοπτική που δεν αναφέρεται στη φυσική κατάσταση του θεατή, αλλά στη στάση του, στον τρόπο σκέψης του και στο πώς τα γεγονότα και οι εντυπώσεις διηθούνται στη διάνοια του (π.β. Chatman, 1978, σ. 152).

Έτσι, η γενικά συμβολική συνύπαρξη καλού/κακού, ζωής/θανάτου κ.λ. ταυτίζεται και δρα περιορίζεται στο δικό του παρελθόν. Η μετάβαση από το γενικό στο ειδικό μας οδηγεί ανεπαίσθητα σε μια ατέλειωτη διαδικασία, επειδή το αντικείμενο που πρέπει να σημασιοδοτηθεί, για να βγάλουμε κάποιο νόημα, αλλάζει συνεχώς. Και ακόμη περισσότερο: δεν ξέρουμε εάν ο αφηγητής παρουσιάζει κάποια παρελθοντική του εμπειρία αυτοβιογραφικά, οπότε η «δεκαπενταέτις παιδίσκη» μπορεί να είναι κάποιος νεανικός έρωτας («τό όσπιλον... ἀρνίον») για τον ηθικό και φυσικό θάνατο της οποίας ευθύνεται κι ο ίδιος. Ή εάν ο ίδιος ο αφηγητής «ερμηνεύει» το παρελθόν του αλληγορικά.

Σ' αυτή την περίπτωση η «δεκαπενταέτις παιδίσκη» μπορεί να είναι η παιδική ηλικία, η παραδεισιακή κατάσταση, το αρχαίον κάλλος (π.β. «καλά λίαν», 3,230) που «ἀλλοιώνεται» από την εισβολή του «μιαροῦ πνεύματος» (κάμπη: έρωτας) το οποίο φθείρει το όσπιλο κάλλος, μεταβάλλει τα άνθη σε «ἀκάνθας» και το «θεόπλαστον σκήνωμα» σε «σκωληκόδρωτον σκήνος». Τα παραπάνω θεωρούνται ως συνέπειες του «κράτους τῆς ἀμαρτίας» που η προέλευσή του («Πόθεν;») είναι δυσερμήνευτη και αναιτιολόγητη («Διατί;»). Η συντριβή και η μετάνοια-προσευχή συνιστούν το τέλος της αφήγησης. Το τέλος του αφηγητή το πληροφορούμαστε αμέσως μετά από το φίλο-συναρμολογητή.

Σύμφωνα με όσα είπαμε παραπάνω μπορούμε να αναγνωρί-

σουμε έναν παραλληλισμό μεταξύ πρώτου επεισοδίου και οράματος. Το φως στα ύψη και η έλλειψη ευμενούς ακτίνας στο λιθόστρωτο μπορούν να παραλληλιστούν με το «μικρόν... τοπικόν ἄστρον κατελθόν... διά νά φωτίσῃ, βάθη ἀνάξια φωτός» (3,229). Το εγγύς παρελθόν γίνεται μια προσήμανση της κρυμμένης ενοχής του απώτατου παρελθόντος. Το χιονόλευκο σεντόνι του δεύτερου επεισοδίου εξάλλου αποτελεί ένα ασήμαντο σπέρμα που αναγνωρίζεται αναδρομικά από τον αναγνώστη με την παρουσία του φίλου-συναρμολογητή. Η «ερμηνεία» της Μαχούλας («Τήν ἵδια τύχη θά ἔχουμε... τήν ἵδια τύχη», 3,226), που προεκτείνει ή ανατρέπει την κοινότητα της τύχης στο παρόν, παραμένει ειρωνικά αδέβαιη. Το απώτερο παρελθόν γίνεται μια προμηνυμένη σημείο του μέλλοντος του αφηγητή που μαθαίνει εκ των υστέρων ο αναγνώστης.

Στα τρία επομένως περιστατικά, που δείχνουν δομημένα με βάση μια συνειδηματική χρονολογική σειρά, πρέπει να προστεθεί μια θεματική ομοιογένεια που αφ' ενός δηλώνει τη συνειδητοποίηση του παρελθόντος στο παρόν και αφ' ετέρου την ασύνειδη προσβολή του παρελθόντος στο μέλλον.

Το πρόβλημα που απομένει είναι: Ποιο είναι το νόημα της παρουσίας της Μαχούλας στα δύο πρώτα επεισόδια και σε μέρος του τρίτου; Έχει κάποια σχέση με την παιδίσκη του οράματος; Το ερώτημα αυτό δεν μπορεί ν' απαντηθεί με βεβαιότητα. Το τέλος του διηγήματος, που αφήνει την ερμηνεία της Μαχούλας ανοιχτή, δε μας δίνει ικανοποιητική μαρτυρία, ώστε να ταυτίσουμε τη Μαχούλα με την παιδίσκη (ένα είδος «κοινής τύχης» στο παρελθόν).

Πρέπει πάντως να παρατηρήσουμε ότι ο τρόπος με τον οποίο η εξαδέλφη Μαχούλα δρίσκεται στο «Ἀμαρτίας Φάντασμα» και στην «Φαρμακολύτρια» αποτελεί ένα συνδυασμό του ρομαντικού με το ρεαλιστικό. Η ώριμη Μαχούλα παρουσιάζεται ως εξαιρετικά πρακτική γυναίκα με περιορισμένα ενδιαφέροντα, όπως είναι η αποκατάσταση των παιδιών της. Ταυτόχρονα, όμως, προβάλλεται ως χαρακτήρας που μοιάζει να υποκαθιστά ή να κρύβει ένα άλλο μυστηριώδες πρόσωπο που

περιγράφεται πάντοτε αποσπασματικά ως φευγαλέο δημιούργημα (η «δεκαπενταέτις παιδίσκη» στο «Άμαρτίας Φάντασμα», «ή άλλη μιόφη» στη «Φαρμακολύτραια»). Αυτή η διπλή περιγραφή δημιουργεί και στα δυο διηγήματα ένα μεταίχμιο μεταξύ πραγματικού-πρακτικού, φανταστικού-ιδανικού. Το μυστήριο πηγάζει από τη διαφορά στην προοπτική ανάμεσα στην ολοκληρωμένη περιγραφή της καθημερινής κοινοτοπίας (ώριμη Μαχούλα) και στη φευγαλέα μνεία της δεκαπενταετούς παιδίσκης. Η χρήση αυτής της τεχνικής διατηρεί το μυστήριο και επιτρέπει την πολλαπλότητα εξίσου πιθανών ερμηνειών που δείχνουν την απροσδιοριστία της ιστορίας³.

Το σημαντικό είναι ότι η απροσδιοριστία του νοήματος εξεικονίζεται και στο γλωσσικό επίπεδο. Η αφήγηση, που λέει τόσα πολλά (πβ. ερμηνείες του ήρωα-αφηγητή, της Μαχούλας, του συναρμολογητή), για να μεταδώσει τόσα λίγα, αποδαίνει ειρωνική, επειδή ακολουθώντας τις ερμηνείες τους προσπαθούμε να καταλάβουμε αυτό που συνειδητοποιούμε στο τέλος: ότι η γνώση και η κατανόηση του παρελθόντος του ήρωα σε μια εξομολογητική αφήγηση, όπως αυτή, θα μείνει περιορισμένη παρ' όλη τη διαμεσολάβηση της γλώσσας, ίσως μάλιστα κι εξαιτίας της. Ο αφηγητής κατορθώνει μέσα από τη γλώσσα να καταστήσει το παρελθόν του ακατανόητο και ακόμη – παρ' όλες τις ερμηνείες – να γεννά ερωτήματα ως προς το τι ακριβώς συνέβη ή στο εάν πράγματι συνέβη (όραμα) αυτό που περιγράφει με τόσο πάθος κι ένταση.

Υπάρχει εντούτοις και μια άλλη ειρωνεία που κινείται προς την αντίθετη κατεύθυνση. 'Όπως το παρελθόν παραμένει για τον αναγνώστη αξεδιάλυτο, έτσι και το μέλλον μένει για τον ήρωα-αφηγητή άγνωστο. Η τελευταία πρόταση του κειμένου που προστίθεται από το φίλο-συναρμολογητή μπορεί να εκληφθεί ως παρωδία ρεαλιστικής αιτιολόγησης για τις ατέλειες και τα χάσματα (αποτελέσμα πολλαπλών ερμηνειών;) που δυσκολεύουν τον αναγνώστη να βγάλει κάποιο νόημα από ένα κείμενο θεληματικά αμφίσημο.

(III) «Τά Δαιμόνια στό Ρέμα»

Το διήγημα «Τά Δαιμόνια στό Ρέμα» (3,237-248) αναφέρεται σε δυο δοκιμασίες του δεκάχρονου ήρωα σε μια και μόνη μέρα της ζωής του. «Δύο πειρασμοί μοῦ ἐπενέθησαν καὶ δύο δοκιμασίας ὑπέφερα εἰς μίαν ἡμέραν, κατ' ἐκείνην τὴν ἐκδρομήν» (3,237). Το διήγημα αρχίζει *in medias res*. Και οι δυο δοκιμασίες ανακαλούνται στο επίπεδο της αφήγησης πριν από την πραγματική τους σειρά στην ιστορία. 'Έτσι, μαθαίνουμε επιγραμματικά τα γεγονότα που θ' ακολουθήσουν. Η αγωνία που πηγάζει από την ερώτηση «τι θά συμβεί;» μετατίθεται προς την ερώτηση «πώς πρόκειται να συμβεί?». Η χρήση αυτή της πρόληψης δεν είναι άγνωστη στην αυτοδιηγητική αφήγηση, η οποία «προσφέρεται ευκολότερα για τη χρήση της πρόληψης, επειδή εξαιτίας του αναδρομικού χαρακτήρα τέτοιων αφηγήσεων μοιάζει φυσικότερο για τον αφηγητή να υπαινίσσεται ένα μέλλον που ήδη έχει γίνει παρελθόν» (Rimmon, 1976, σ. 44).

Εάν προσέξουμε βέβαια στη συνέχεια του προλόγου, τότε βλέπουμε ότι η αφηγηματική φωνή θεωρεί ότι η πρώτη περιπέτεια ήδη έγινε, ενώ η δεύτερη πρόκειται να συμβεί. 'Ηδη από τον πρόλογο, δηλαδή, ο αφηγηματικός λόγος διαφοροποιεί δυο γεγονότα που στο επίπεδο της ιστορίας είναι ίσης σημασίας («δύο πειρασμοί... καὶ δύο δοκιμασίαι») και διαδραματίζονται την ίδια μέρα («εἰς μίαν ἡμέραν»).

Πρώτη αφηγηματικά παρουσιάζεται η περιγραφή της θέασης που βλέπει ο ήρωας μετά την πρώτη δοκιμασία. Η περιγραφή πάντως, στον ενεστώτα αποκαλύπτει την προσληπτικότητα του Εγώ-αφηγητή. Θα μπορούσε να υποθέσει κανείς ότι ο ενεστώτας δηλώνει τη διαχρονική ύπαρξη της φύσης που δεν έχει ιστορία, ούτε μεταβάλλεται, όπως ο άνθρωπος. Επομένως μένει αναλλοίωτη και ενώνει κατά κάποιον τρόπο το Εγώ που βιώνει με αυτό που αφηγείται. Μολονότι η περιγραφή δηλαδή αναφέρεται στην τοποθεσία που έβλεπε ο ήρωας για πρώτη φορά (3,237), δε δομείται πάνω σ' ένα ανιχνευτικό σχήμα.

Εξαιτίας του Εγώ-αφηγητή είναι οργανωμένη κατά κλασικά δεαλιστικό τρόπο, ώστε ν' ανταποκρίνεται στο θέμα της, δηλαδή στην «έκλαμπρου ώραιοτητος... τοποθεσίαν» (3,237). Επειδή μάλιστα η ομορφιά προέρχεται από την αρμονική εναλλαγή των τόπων, η περιγραφική εκφώνηση ακολουθεί με βάση το πλαίσιο ('Υψηλά - "Άνω καί κάτω - 'Ολόγυρα - Κάτω) την αρμονική εναλλαγή στο λεξιλογικό και σημασιολογικό επίπεδο κατάταξης. Πάνω δρίσκεται η εκκλησία, κάτω η θάλασσα, που περιγράφεται με τέτοιον τρόπο, ώστε να προσφέρει μια αντιπαράθεση του πνευματικού με το αισθησιακό. Στο μέσο έχουμε μια τριπλή ονοματολογία (λόφοι, όραχεις, δειράδες). Όσον αφορά τα κατηγορήματα οι τρεις προσδιορισμοί των δράχων, που δηλώνουν γυμνότητα, ξηρασία και αφορία αντιπαρατίθενται στη βλάστηση (πρίνους, άγριελαίας, σχοίνους). Τέλος αντιπαρατίθεται το βάθος της θάλασσας με την επιφάνειά της και τά ανεκλάλητα μυστήριά του με την ηχηρή της αισθησιακή έκφραση. Η ισορροπία της φύσης (για τον αναγνώστη η ισορροπία του περιγραφικού εκφωνήματος) γίνεται το αίτιο της αποκατάστασης της προς στιγμή κλονισμένης ισορροπίας του ήρωα. Ο χώρος είναι το ομόλογο της αγαλλίασης του ήρωα μετά τον παραλίγο θάνατό του που προηγήθηκε στην ιστορία και ακολουθεί στην αφήγηση.

Το επεισόδιο αυτό (3,238-40) μεταδίδεται κυρίως από την προοπτική του ήρωα. Μ' αυτόν τον τρόπο ο αφηγητής έχει την ευκαιρία να περιγράψει τις αντιδράσεις του πατέρα του και των γυναικών. Αναφορικά με τις δικές του αντιδράσεις ισχυρίζεται ότι «Δέν ἐνθυμοῦμαι πλέον τί ἡσθανόμην» (3,239). Παρ' όλη τη δήλωση προχωρεῖ μεθοδικά για να δείξει την ανικανότητα του παιδιού να νιώσει φόβο ακόμη και στην πιο δύσκολη στιγμή της ζωής του. Ο φόβος απαμβλύνεται αρχικά από την ανάμιξή του με άλλα συναισθήματα: θέλγητρο του κινδύνου, αυταρέσκεια επειδή επέσυρε τη γενική προσοχή, θριαμβευτική χαρά για την απροσδόκητη λύση. Η ουδετεροποίηση του φόβου του ήρωα έρχεται σε αντίθεση με τις εναγώνεις αντιδράσεις του πατέρα του. Απαμβλύνεται έπειτα, επει-

δή ο αφηγητής, υιοθετώντας την προοπτική και τη φωνή του δεκάχρονου εαυτού του κατά το τέλος του επεισοδίου, υπογραμμίζει την ασυνειδησία του παιδιού μπροστά στον κίνδυνο και παρουσιάζει την παιδική ηλικία ως περίοδο όπου ακόμη και το θαύμα γίνεται αισθητό σαν συνηθισμένο και αναμενόμενο γεγονός. Ο διάλογος τρέπει το τραγικό σε κωμικό. Τέλος, «ἡ ἐντύπωσις ἔκεινη τοῦ φόβου» (3,240) καθορίζεται από τη σχέση της με τη διάρκεια του αφηγείσθαι. «Ἡ ἐντύπωσις ἔκεινη τοῦ φόβου δέν εἶχε διαρκέσει εἰς τό πνεῦμά μου οὐδέ δύσον διήρκεσεν ἡ ἀνωτέρω διήγησις» (3,240). «Διήγησις» στα ελληνικά σημαίνει και αφήγημα και αφηγείσθαι. Θεωρώντας ότι το αφηγείσθαι συνήθως περιλαμβάνει μια στιγμαία πράξη χωρίς χρονική διάσταση, η «διήγησις» στην περίπτωσή μας αναφέρεται μάλλον «στο χώρο του κειμένου... και στη χρονικότητα της ανάγνωσης» (Genette 1980, σ. 223, σημ. 30). Μια τέτοια εκτίμηση υπονοεί κάποιον ελάχιστο χρόνο διάρκειας της δοκιμασίας και εξισώνει κατά κάποιον τρόπο το μυθοπλαστικό στοιχείο της ιστορίας με το πραγματικό κείμενο που έχουμε μπροστά μας.

Η δεύτερη περιγραφή (του Χαιρημονά το Ρέμα) που ακολουθεί σε ενεστώτα (3,241-42) υποβάλλει αντικειμενικά το πλαίσιο στο οποίο θα διαδραματιστεί το δεύτερο επεισόδιο, δηλαδή το δράμα της απομόνωσης και της περιπλάνησης-αποπλάνησης. Γι' αυτόν το λόγο η περιγραφή έχει ένα είδος εγκυλοπαιδικής ταξινόμησης, για να διατηρήσει ένα είδος ισορροπίας με ό,τι πρόκειται ν' ακολουθήσει. Το «βασίλειον...τῶν δράχων» (3,241) κυριαρχεί εδώ. Παρά ταύτα η περιγραφή δεν έχει δυσφορικό τόνο, μιας και η ονοματολογία και τα κατηγορήματα είναι δομημένα με τέτοιον τρόπο, ώστε η διαρκής αντιπαράθεση δημιουργεί ισορροπία και τελικά ουδετεροποίηση των αντιθέσεων. Η αφορία αντιπαρατίθεται στη γονιμότητα, το γιγαντιαίο μέγεθος στο μικρό, το κάθετο στο οριζόντιο, η περηφάνια στη μετάνοια, η ξηρασία στο νερό, η εξαφάνιση στην εμφάνιση κ.λ. Την περιγραφή αυτή την κατανοούμε ως ισορροπία από την εξουδετέρωση των ακροτήτων.

Μέσα σ' αυτόν το χώρο διαδραματίζεται το δεύτερο επεισόδιο που ξεκινά από την εχθρική συμπεριφορά των συνομήλικων και καταλήγει στην αποπλάνηση του ήρωα.

Η δεύτερη δοκιμασία, που αντικειμενικά θεωρείται λιγότερο σοβαρή από την πρώτη, παρουσιάζεται αφηγηματικά με τέτοιον τρόπο, ώστε να φαίνεται σοβαρότερη και ν' αποκτά άλλη σημασία. Συγκεκριμένα, με το να προσθέτει στο απλό γεγονός τις ιρυμμένες αιτίες, εξηγήσεις, πληροφορίες που αποκτήθηκαν στο μεταξύ, το Εγώ-αφηγητής αποσκοπεί στο να ακολουθήσει μέσω της γλώσσας μια πορεία παράλληλη μ' αυτή του ήρωα στην ιστορία. Αυτό που υιοθετείται, δηλαδή, στη δεύτερη δοκιμασία, είναι μια πορεία από την εστίαση μέσω του ήρωα στην εστίαση μέσω του αφηγητή.

Το περιστατικό με τα συνομήλικα παιδιά στο ρέμα μεταδίδεται από την προοπτική του ήρωα που φαίνεται από το διαφορετικό χρωματισμό στη γλώσσα του κειμένου (π.δ. τις μικροπερίοδες φράσεις). Ο ήρωας δεν ξέρει ή δεν μπορεί να εκτιμήσει την ανθρώπινη κακία που του προκαλεί πόνο. 'Ολ' αυτά τα προσθέτει το Εγώ-αφηγητής, που χωρίς να καταστρέψει την εντύπωση του εαυτού του ως ήρωα, προσθέτει τη μεταγενέστερη γνώση που απέκτησε στον ενδιάμεσο χρόνο. Η θέαση του παρελθόντος δεν είναι πλέον πρόσληψη, αλλ' αυτό που μεταβάλλει την πρόσληψη σε έννοια, σε γνώση. Έτσι το κείμενο αντικαθρεφτίζει την αλλαγή που οδηγεί στην ωριμότητα. Αυτό μπορεί να ιχνηλατηθεί, ανάμεσα σ' άλλα, κι από δυο διαδοχικές παρομοιώσεις που ο αφηγητής χρησιμοποιεί για τους ανταγωνιστές του. Τα παιδιά παρομοιάζονται αρχικά με τα καδούρια του ρέματος (3,242). Πρόκειται για μια παρομοιώση που δηλώνει μετωνυμικά το ταυτόχρονο και την ομοιότητα μέσω της συνάφειας με το περιβάλλον αναφοράς (χώρος της δράσης). Συγκρίνονται όμως παρακάτω και με ένσαρχους δαίμονες (3,243) μ' ένα μεταφορικό τρόπο που υποδηλώνει το άχρονο και σχηματίζει αναλογίες από πηγές (γνώση του αφηγητή) που είναι απομακρυσμένες από το περιβάλλον αναφοράς. Μ' αυτόν τον τρόπο η συμπεριφορά των παι-

διών παύει ν' αποτελεί μεμονωμένο σύμπτωμα και παίρνει διαχρονική σημασία που επεκτείνεται και στο επεισόδιο της περιπλάνησης.

Επαναλαμβάνουμε επιγραμματικά αυτά που αναφέραμε ως τώρα: το πρώτο επεισόδιο ακολούθησε μια πορεία από την προοπτική του αφηγητή στη φωνή και στην προοπτική του ήρωα, ενώ στο δεύτερο η αξιολόγηση των συμβαινόντων εκ μέρους του αφηγητή προστέθηκε στην προσληπτικότητα του Εγώ που βιώνει. Αυτό το παιχνίδι της προοπτικής και της φωνής υπογραμμίζει την αθωότητα του παιδιού, που κυριαρχεί στο πρώτο επεισόδιο, και τον ψυχολογικό και ιδεολογικό μετασχηματισμό που συντελείται στο δεύτερο.

Όσον αφορά την περιγραφή και τη σημασία της περιπλάνησης το ίδιο το κείμενο μας καλεί να τη διαβάσουμε αλληγορικά. «"Οταν ἐνθυμοῦμαι τώρα τό συμβάν ἔκεινο τῆς παιδικῆς μου ἡλικίας, μοῦ φαίνεται ώς νά ἦτο ἀλληγορία δλης τῆς ζωῆς μου. Chè la diritta via era smarrita» (3,243). Το απλό, μεμονωμένο περιστατικό, η περιπλάνηση ενός παιδιού («έχασα τόν δρόμον») αποκτά παραδειγματική σημασία, όταν διαβαστεί αλληγορικά – και μάλιστα με την παραπομπή στο δαντικό κείμενο – ως ταξίδι στη ζωή, ως παρέκκλιση από τον ίσιο δρόμο με άμεση συνέπεια την απώλεια της ενότητας του προσώπου. Η μετάβαση από τον αόριστο («έχασα τόν δρόμον») στον παρατατικό δίνει στην εμπειρία γενικό χαρακτήρα και μπορεί να αναχθεί από το ατομικό σε συλλογικό επίπεδο.

‘Ανέβαινα καὶ ἀνέβαινα τό ρεῦμα, καὶ δλονέν ἔχανόμην. Δέν ἐπανεύρισκα, δχι, τόν ἔαυτόν μου, ἀλλά μᾶλλον τόν ἔχανα. ’Ω, ναί, είλε χαθῆ δι’ ἐμέ ἡ εὐθεία δόδος. La diritta via era smarrita.

(3,243)

Πράγματι διαβαζόμενο σ' αυτό το επίπεδο το κείμενο παύει «να παρουσιάζει μια εμπειρική ιστορία που καθεαυτή δεν είναι αντικείμενο άξιο προσοχής, και υποδηλώνει ότι προκειμένου ν' αντλήσουμε κάποιο νόημα που η παράδοση μας οδηγεί να επιθυμούμε, πρέπει να ερμηνεύσουμε αυτή την ιστορία με

κάποιον άλλο τρόπο» (Culler, 1975, σ. 229).

Ειδικότερα η περιγραφή της περιπλάνησης δε μοιάζει με τις παραπάνω. Η φύση δεν αποτελεί πλέον πλαίσιο, ούτε αίτιο αγαλλίασης. Είναι η εικόνα του περιβάλλοντος κόσμου προς τον οποίο θα γίνει ο αγώνας του ήρωα. Κατά συνέπεια η περιγραφή αυτή είναι κεντρομόλος: δεν εξαντλείται στην αναφορά της στα πράγματα, αλλά χρησιμεύει ως υπόδειγμα κάποιας γενικότερης έννοιας. Αυτή η περιγραφή που μεταδίδεται μέσω του Εγώ-αφηγητή περιλαμβάνει μια σειρά υποθεμάτων που εμφανίζουν την κλιμάκωση της δυσκολίας εκ μέρους του αντικειμένου και της εξουθένωσης εκ μέρους του υποκειμένου (ήρωας). Τα υποθέματα είναι τα ακόλουθα: φυσικά εμπόδια (3,243), εμπόδια από τα ανθρώπινα όρια (3,244), εμπόδια από τα παιδικά όρια (3,244-45), εμπόδια από την αναιτιολόγητη εχθρότητα των άλλων (3,246-47).

Φυσικά εμπόδια: η φύση δεν παρουσιάζεται πλέον ως σύνολο αλληλοαναρρόμενων αντιθέσεων, αλλά ως εχθρικός χώρος. «*Ἡ πολλαπλασία ἔντασις*» των ήχων στον κενό χώρο στοιχεί σε μια τάση παρήχησης στο φωνητικό επίπεδο (λάκκοι, λεκάναι) και στην επανάληψη της λέξης «*ὅραχος*» στο λεξικό επίπεδο που, καθώς δεν ουδετεροποιείται, δίνει ένα δυσάρεστο τόνο στην περιγραφή. Εξάλλου και η έννοια των φραγμών αποδίδεται εικονιστικά με την τακτοποίηση της ονοματολογίας στην αρχή και στο τέλος κάθε φράσης (βράχοι δύλισθηροι - αἰχμηροί - ἄγριοι ἀκανθώδεις θάμνοι). Τέλος, το περιγραφικό πλαίσιο (ἄνω κάτω) δεν αποδαίνει μέσο οργάνωσης, αλλά οι δυο όψεις του ίδιου νομίσματος (το αδιέξοδο). (Πβ. *Ἐπεφτα vs Προσεπάθουν ν' ἀναρριχηθῶ / Ὅπου «οὐκ ἀμβαίη δροτός ἀνήρ οὐ καταβαίη»*, 3,244).

Εμπόδια από τα ανθρώπινα όρια: Η θέα ύστερα από τις αγωνιώδεις προσπάθειες του ήρωα δεν αλλάζει κατά πολύ την τύχη του. Ο περιβάλλων κόσμος δεν περιγράφεται ενεργητικά ως θέαμα, αλλά μάλλον παθητικά ως εντύπωση απόστασης και μόνωσης που προκαλεί. Οι επαναλήψεις των αρνητικών κατηγορημάτων, είτε με τη μορφή των επιθέτων (ἀπρόσιτος,

άσχετος) ή των αρνητικών φράσεων («χωρίς αίγιαλόν... χωρίς δχθην»), μαζί με τη χρήση μειωτικών υποκοριστικών («άνθρωπίσκον, ώς ψύλλον») και την παλλιλογία για την έκφραση της απόστασης («πόσον μακράν, πόσον μακράν») αποδεικνύουν αυτό το αίσθημα. Τα φυσικά εμπόδια, αξεπέραστα εξαιτίας της άγνοιας του ήρωα, τον οδηγούν στην απομόνωση και του προκαλούν φόβο. «΄Ησθανόμην μέγαν φόβον» (3,244), αίσθημα σχετικά άγνωστο στο πρώτο επεισόδιο, όπου και θα το περιμέναμε.

Κατά παράδοξο και απρόσμενο τρόπο και αυτή η δυσκολία υπερβαίνεται. Αλλά τότε προκύπτει ένα άλλο είδος δυσκολιών που προέρχεται από τα όρια της παιδικής γνώσης και έκφρασης. Στο σημείο αυτό φαίνεται καθαρά η διαφορά μεταξύ ήρωα και αφηγητή και η εμπειρία (και τέχνη) του δεύτερου σε σχέση με το νεότερο εαυτό του. Αυτό που στερείται ο ήρωας και έχει ως αφηγητής είναι οι λέξεις και η μέθοδος για να επικοινωνήσει. Ο μικρός ήρωας δεν ξέρει τα ονόματα των χώρων («Μύλος τῆς Καμινίτσας», 3,245) ούτε τη μέθοδο της περιγραφής «Οὕτε ἔξευρα πῶς νά περιγράψω διά φωνῶν ποῦ ἔμην» (3,245). Είναι γνωστό πως η μοναδικότητα που προϋποτίθεται από τη χρήση του κυρίου ονόματος προσδιορίζει τη μοναδικότητα του χώρου και καθορίζει την πραγματικότητά του. Έτσι, αγνοώντας το όνομα και αντικαθιστώντας το με ένα δεικτικό («έδω», 3,245), ο ήρωας αδυνατεί να καθορίσει τη σχέση του με το χώρο και γι' αυτό προσδιορίζεται από το χώρο και χάνει τον εαυτό του.

Η αποπλάνηση του ήρωα υπερβαίνεται από τον εαυτό του ως αφηγητή, ο οποίος σε μια περιπλάνηση στο χώρο των λέξεων και των πραγμάτων και στο χώρο των λογοτεχνικών συμβάσεων κατορθώνει να παρουσιάζει ως «κείμενο» την περιγραφή που δεν ήξερε να κάνει άλλοτε. Θα μπορούσε να ισχυριστεί κανείς στο σημείο αυτό πως η περιγραφή αυτή, που δεν αποτελεί παύση στην ιστορία, επειδή καθορίζεται από το βήμα και το βλέμμα του ήρωα, δεν είναι μόνον η αφήγηση μιας ιστορίας, αλλά η ιστορία μιας αφήγησης. Τα «ψευδῆ ἔχνη»

(3,246) των λόγων του ήρωα μετασχηματίζονται σε οργανωμένο λόγο που κάνει την αναγνωστική διαδικασία παρόμοια με την πορεία του ήρωα.

Η αναιτιολόγητη ανθρώπινη εχθρότητα είναι το τελευταίο εμπόδιο στην περιπλάνηση. Τα κατηγορήματα που χαρακτηρίζουν το χώρο («ἰδιόρρυθμος κορυφή, δύμοιάζουσα μέ επάλξεις φρουρίου», 3,246) δημιουργούν μια φανταστική εικόνα. Τα πρόσωπα που προστίθενται σ' αυτή («βοσκόπουλον... μέ τόν λευκόν χιτῶνα» 3,246) υποδηλώνουν μια ειδυλλιακή κατάσταση που αντιτίθεται στην εχθρότητα της φύσης και στην έλλειψη ανθρώπινης επικοινωνίας. Η απροσδόκητη εχθρότητα (που επιτείνεται από το κλισέ της τριπλής επανάληψης, 3,246-47) σ' ένα ειδυλλιακό τοπίο παραμένει αγαιτιολόγητη και υποδηλώνει το γκρέμισμα της αθώας όρασης του κόσμου με την απότομη συνειδητοποίηση της καθημερινής σκληρότητας. Η περιπλάνηση του ήρωα, αποτέλεσμα της «αναμενόμενης» εχθρότητας των συνομηλίκων (κοινωνική διαφορά), που συνειδητοποιεί εκ των υστέρων ο αφηγητής, καταλήγει κυκλικά στην αναιτιολόγητη επιθετικότητα μιας ομάδας που παραμένει ειδυλλιακή, ακριβώς επειδή δεν έχει καθόλου ταξική συνέδηση.

Ο ήρωας βρίσκεται σε αδιέξοδο που για να λυθεί χρειάζεται την παρουσία του υπερφυσικού. Η επαφή με το θείο εμφανίζεται αμετάδοτη, εστιασμένη μέσω του ήρωα και παρουσιάζεται ως διάλογος βασισμένος στη σύμβαση της «τέλειας μνήμης». Ένας τέτοιος περιορισμός στα όρια του ήρωα σημαίνει την ακρίβεια και υπονοεί την πραγματικότητα του ονείρου. Η περιπλάνηση μπορεί ν' αποδίδεται ως περιγραφή· η επαφή όμως, ιδιαίτερα με το θείο, ανήκει στη σφαίρα της άμεσης μετάδοσης, όχι της αφήγησης. Εάν οι «ἔνσαρκοι δαίμονες» (τα παιδιά στο ρέμα) έδειξαν συμπεριφορά παρόμοια μ' αυτή του Βάαλ («Καὶ οὐκ ἦν φωνῆ, καὶ οὐκ ἦν ἀκρόασις», 3,243), ο άσαρκος άγιος (π.το κάλλος των εικόνων, 3,247) επικοινωνεί με τον «ἀποκαμωμένον καὶ ἀφανισμένον» ήρωα σε διάλογο. Η παντογνωσία του αγίου, εξάλλου («Ἡμεῖς τά βλέπο-

μεν»), αποκαλύπτει το αίτιο της περιπλάνησης που δεν πρέπει ν' αναζητείται στους άλλους (τα παιδιά), αλλά στον ίδιο τον ήρωα (ανυπακοή). Η επαφή με το υπερφυσικό έχει ως αποτέλεσμα την αποκατάσταση των σχέσεων και με τους άλλους ανθρώπους (πδ. διάλογος 3,248).

Το κείμενο τελειώνει με ελλειπτικό τρόπο: δεν υπάρχει ιδιαίτερη αντίδραση εκ μέρους του πατέρα του ήρωα στην αφήγηση του ονείρου και η αυστηρότητα «πρός τήν νεότητα» περνά σχεδόν απαρατήρητη. Δεν είναι καν σίγουρο αν πραγματοποιήθηκε ποτέ.

Το τέλος ενισχύει την άποψη ότι η αφήγηση της περιπλάνησης μπορεί να επεξηγηθεί ως αποκατάσταση του χαμένου εαυτού και μέσω της αφήγησης. Η γλώσσα γίνεται το μέσο της αυτο-αποκάλυψης μέσω και κατά τη διάρκεια του αφηγείσθαι. Η ανάμνηση του παρελθόντος συνειδητοποιεί τον εαυτό της ως έργο τού παρόντος: πραγματοποιεί μια αληθινή δημιουργία του εαυτού από τον εαυτό. Με το πρόσχημα της επιλογής και παρουσίασης δυο γεγονότων της παρελθοντικής ζωής ο αφηγητής ασκεί ένα είδος δικαιώματος ν' ανακτήσει την ύπαρξή του στο παρόν (παραφρ. Gusdorf, 1980, σ. 44).

Διαβαζόμενη σαν αλληγορία σε ατομικό και συλλογικό επίπεδο και σε αντιπαράθεση με το πρώτο επεισόδιο, η περιπλάνηση μπορεί να εκληφθεί ως αποτέλεσμα της έκπτωσης μετά την ανυπακοή (Προπατορικό Αμάρτημα). Συνέπειές της είναι η υποτέλεια του ανθρώπου στο άξενο περιβάλλον, η απομόνωσή του από τους ανθρώπους και τους χώρους της κοινότητας, η αντιμετώπιση της αδικαιολόγητης εχθρότητας που κυρερνά ακόμη και τους ειδυλλιακούς χώρους. Η υπερφυσική παρουσία είναι η μόνη που μπορεί να βοηθήσει τον άνθρωπο από το γενικό αφανισμό. Το πρόσωπο (ο εαυτός), που χάνεται εξαιτίας της ανυπακοής, αποκαθίσταται με την επέμβαση του θείου. Η συνειδητοποίηση αυτής της αλήθειας είναι η σιωπή.

Τέλος, η διαφοροποίηση των δυο περιστατικών και η περιπλάνηση του ήρωα που εμπλουτίζεται, αν διαβαστεί αλληγορικά, αποτελούν αλληγορία της ίδιας της αναγνωστικής πρά-

ξης. Ο «κριτικός λόγος δεν μπορεί... να επιτρέψει στον εαυτό του να μείνει τυφλός στη σχέση της δικής του ερμηνευτικής διαδικασίας και αυτής που εκτίθεται και πραγματοποιείται μέσα στο ίδιο το αφηγηματικό κείμενο» (Culler, 1974, σ. 218). Η σύλληψη του «άλλου» της αλλη-γορίας είναι αυτό που πρέπει ν' ακολουθήσει ο αναγνώστης. Εάν ξεκινήσει, παρακινημένος μάλιστα από ορισμένα στοιχεία του ίδιου του κειμένου (καθαρά αυτοδιογραφικά στην περίπτωσή μας), με την αίσθηση ότι ξέρει τι θα συναντήσει κατά το ξεδίπλωμα της αφήγησης, είναι πολύ πιθανόν ότι θ' αποπλανηθεί, δηλαδή θα παραναγνώσει. Η αναγνωστική πρακτική οφείλει να συνειδητοποιεί την ταυτότητά της (δηλαδή να δρίσκει τον εαυτό της) στη σχέση της με την αφηγηματική γλώσσα.

(IV) «”Ονειρο στό Κῦμα»

Το «”Ονειρο στό Κῦμα» (3,261-273) αποτελεί χωρίς αμφιβολία το χαρακτηριστικότερο διήγημα με θέμα την αντιπαράθεση της ευτυχισμένης εφηβείας στη φθορά της ωριμότητας.

Η αντίθεση γίνεται καθαρότερη στο διήγημα αυτό, επειδή ο αυτοδιηγητικός αφηγητής δεν παρουσιάζεται ως απλή φωνή, αλλά ως πλήρης βιολογική ύπαρξη που διαφοροποιείται σε τέτοιο βαθμό από το συγγραφέα, ώστε είναι δύσκολο να τους ταυτίσουμε. Έτσι, μυθοποιώντας τα απαραίτητα στοιχεία, ο Παπαδιαμάντης δημιουργεί αυτόν τον τύπο του εξομολογούμενου αφηγητή που αποφασίζει να καταγράψει το μετασχηματισμό του από «βοσκού είς τά δρη» σε δικηγόρο με «δίπλωμα προλύτου» (3,262), που αντιστοιχεί με το πέρασμά του από τό βουνό στην Αθήνα, από την εφηβεία στην ωριμότητα και από την παραδεισιακή ελευθερία στην όλο μέριμνες δουλεία αυτού του κόσμου (μ' έμφαση στο κοινωνικό στοιχείο).

Ο πρόλογος στον τύπο της εσωτερικής ομοδιηγητικής πρόληψης μας παρέχει το μετασχηματισμό, «ιστορικά» δηλαδή ως

πέρασμα από τη μια κατάσταση στην άλλη. Η μεταβολή είναι το αποτέλεσμα του οποίου αγνοούμε το αίτιο. Πληροφορούμαστε ακόμη την κυκλική ιστορία του μοναχού Σισώη: μια πορεία από τη σωτηρία στην απώλεια και πάλι στη σωτηρία. Η κύρια αφήγηση, που ακολουθεί, περιέχει μ' έναν πρωθύστερο τρόπο και την αιτία της ευτυχίας και το αίτιο της μεταβολής στο χειρότερο.

Η ιστορία που μας μεταδίδεται έχει μια εξαιρετικά απλή υπόθεση που θα μπορούσε να σκιαγραφηθεί ως εξής: Ο νεαρός βοσκός είναι ευτυχισμένος (κατάσταση ισορροπίας). Η εμφάνιση της Μοσχούλας και της ομώνυμης κατσίκας προοιωνίζεται μια κατάσταση ανατροπής. Για να κατοχυρωθεί η ισορροπία πρέπει ο βοσκός να διαλέξει μια από τις δύο. Η επιλογή γίνεται αρχικά προς την πλευρά της κατσίκας (επιστροφή στην αρχική κατάσταση), αλλά τελικά ευνοεί την κοπέλα, πράγμα που οδηγεί σε μια κατάσταση μεταμφιεσμένης ισορροπίας, ουσιαστικά όμως ανισορροπίας. Περαιτέρω το δίλημμα – παραμονή σε μοναστήρι ή απόκτηση γνώσης – λύνεται υπέρ του δεύτερου σκέλους, πράγμα που οδηγεί στην τελεσίδικη δυστυχία του ήρωα-αφηγητή.

Η νοσταλγία για την αρχική κατάσταση περιπλέκει τα πράγματα σ' ένα φαύλο κύκλο. π.β. αρχή και τέλος του διηγήματος: «”Ημην πτωχόν βοσκόπουλον είς τά ծρη», (3,261). «”Ω! ձ̄ς հմηն ակόմη բօսկօս էից տա ծրη!...» (3,273). Το πρόβλημα θα μπορούσε να λυθεί, εάν ο αφηγητής ακολουθούσε την πορεία του Σισώη, του οποίου η ιστορία έχει θεματική σχέση με την κυρίως αφήγηση. Η μόνη δυνατότητα – που πάντως δεν επιχειρείται – είναι η αντικατάσταση του χαμένου παραδείσου μ' έναν εσωτερικό παράδεισο.

Η απλή υπόθεση που αναφέραμε περιπλέκεται από την ευφυή ομωνυμία στην οποία δυο διαφορετικά νοήματα (της κόρης και της κατσίκας) αντιστοιχούν σε ενιαία φωνητική πραγματικότητα. Επειδή όμως η ομωνυμία πηγάζει από τον ίδιο τον ήρωα⁴ και βασίζεται στην κατά τη γνώμη του εξωτερική ομοιότητα των δυο αντικειμένων αναφοράς, με τη σειρά της

κατοχυρώνει τη μερική συνωνυμία. Αυτό σημαίνει πως τα δυο παραδείγματα (Μοσχούλα-κόρη και Μοσχούλα-κατσίκα) συμφύρονται με τέτοιον τρόπο στη συνείδηση του βοσκού, ώστε το ένα μπορεί να υποκαθιστά το άλλο. Η υποκατάσταση όμως είναι σχεδόν αδύνατη, επειδή οι διαφορές είναι περισσότερες από τις ομοιότητες. Αυτό που ξεκίνησε ως ανώδυνη υποκατάσταση προχωρεί εκ των πραγμάτων σε αντικατάσταση που γίνεται ολοένα και περισσότερο το αποτέλεσμα μιας επίπονης επιλογής.

Το κείμενο υποδέλλει, όπως ήδη θίξαμε, τέσσερις τέτοιες περιπτώσεις επιλογής: Η κατσίκα επιλέγεται αντί για την κοπέλα χωρίς προβληματισμό (3,265), η κοπέλα επιλέγεται αντί για την κατσίκα, όταν πολύ ειδωνικά η τεχνική του διλήμματος ευνοεί την τελευταία (3,267-69). Η κατσίκα επιλέγεται σε σχέση με την κοπέλα, πράγμα που αντιστρέφεται, πριν καν πραγματοποιηθεί, οριστικά και τελεσίδικα υπέρ της κοπέλας που σώζεται (3,271). Επομένως η σωτηρία της μιας συνεπάγεται τη θυσία της άλλης. Η αγάπη και η φιλοστοργία για τη μια δε συμβιβάζεται με την αγάπη προς την άλλη. 'Ο, τι με την ομωνυμία σήμαινε πιθανόν προσπάθεια ασύνειδης ταύτισης σ' έναν ενιαίο κόσμο αποδεικνύεται ανεπίτευκτο. Ο κόσμος φανερώνει τη θραυσματικότητά του.

Την ιστορία την αφηγείται ο ώριμος δικηγόρος. ('Άλλωστε η επικοινωνία του ήρωα-βοσκού με τον κόσμο είναι σχεδόν αλεκτική.) Ο αφηγητής χωρίζεται από τον εαυτό του ως ήρωα με μια σεδαστή χρονική διαφορά. Αυτό εκτός από ωρίμανση σημαίνει και γνώση, που επιτρέπει στον αφηγητή ν' ανασυλλάβει με το λόγο τα στοιχεία που μορφοποιούσαν το παρελθόν του. Σε τέτοιες περιπτώσεις, βέβαια, ο αφηγητής κρίνει τις σκέψεις και τις πράξεις του εαυτού του ως ήρωα. Επειδή όμως και ο αναγνώστης είναι υποκείμενο που κρίνει το αντικείμενο, ο αναγνώστης είναι σε θέση να εκτιμήσει την ύπαρξη ή μη, την ορθότητα ή μη της κρίσης του αφηγητή και συνακόλουθα να φτάσει σε συμπεράσματα για τον αφηγητή ως αφηγητή.

Προκαταρκτικά μπορούμε να παρατηρήσουμε ότι ο τρόπος με τον οποίο περιγράφεται το αίτιο της ευτυχίας και το αίτιο της μεταστροφής δεν είναι ο ίδιος. Και επειδή και στις δύο περιπτώσεις υπάρχει κοινότητα φωνής, μπορούμε να ισχυρίστούμε ότι το Εγώ-αφηγητής χρησιμοποιεί κάποιο δομικό ή υφολογικό σχήμα για να επενδύσει διαφορετική κάθε φορά προοπτική. Επιπρόσθετα, πρέπει να παρατηρήθει ότι η έννοια «κρίνω» για τον αφηγητή δε σημαίνει αναγκαστικά μεγαλύτερη πληροφόρηση. Σημαίνει συνήθως διαφορετική εκτίμηση του μηνύματος.

Τρία στοιχεία κυριαρχούν στην αφήγηση της ευτυχισμένης ζωής, της παιδικής και εφηβικής ηλικίας, του ήρωα: α) η χρήση της θαμιστικής αφήγησης, β) οι παρομοιώσεις που δηλώνουν τη σχέση του ανθρώπου με τα φυσικά φαινόμενα και γ) η επίμονη χρήση της κτητικής αντωνυμίας προκειμένου να περιγραφεί η σχέση του ήρωα με τα πράγματα του κόσμου. Και τα τρία μπορούν ν' αποδοθούν στην εστίαση του ήρωα. Αυτός είναι ο τρόπος που αισθάνεται τη φύση, το χρόνο και τον εαυτό του. Το γεγονός ότι η προοπτική του Εγώ-ήρωα υιοθετείται από την αφηγηματική φωνή σημαίνει ότι τα παραπάνω στοιχεία διευρύνονται μέσω της συνειδητοποίησης του Εγώ-αφηγητή που συνέβη στο μεταξύ. Αυτό σημαίνει ότι τα τρία στοιχεία δε δηλώνουν απλώς τη σχέση του πρωτόγονου («φυσικού», 3,262) ανθρώπου με τη φύση, αλλά παρουσιάζονται ως συστατικά της ευτυχίας («Χωρίς νά τό ήξεύρω, ήμην εύτυχης», 3,261) και νοηματοδοτούνται, επειδή διαφέρουν από την κατάσταση του ώριμου ήρωα κατά τη διάρκεια της αφήγησης.

Πιο συγκεκριμένα: η «φυσική ζωή» είναι το αποτέλεσμα μιας σειράς πράξεων ή καλύτερα καταστάσεων που γίνονται σ' έναν καθορισμένο τόπο και σ' έναν απροσδιόριστο χρόνο. Ο τόπος αυτός, μια ποικιλία απ' όλα τα στοιχεία της φύσης

(λόγοι, φάραγγες, κοιλάδες, αίγιαλοί, βουνοί), δρίσκεται μακριά από την πόλη κι έχει απεριόριστες δυνατότητες για να τραφεί ο ήρωας, που πάντως περιορίζεται στα αναγκαία. Ο τόπος αυτός έχει όνομα: Ξάρμενο (3,262). Έτσι, ως προς την

Ἐχοτάς ὡς αὔτιστος τὸν κορότον.
Τί, αὐτὸς καὶ εἰπέτων Χρήσιμος τὸς αὐτονομεύτας (τὸ
κατόλιθεον... ἢ τὸν ἴδιον καὶ τὸν... ἢ διατῆν τον... Οὐα
ἴδιαν τὸν... «(3,262)» ὃ ἐργάζεται ὁ θεός του... «(3,266),
ἴδιαν τὸν... «(3,262)», ὃ ἐργάζεται ὁ θεός του... «(3,266),
«τὰ δούρα γενούν...» (3,268) α.γ.). ὃς διηγήσει αὐτὸν (οἱ αὐθιντεῖ
εἰρωταὶ πικράς;), αὐτὴ επιτελεῖται τὸν αὐλόφειται αὐτὸν τὰ
τοὺς αὐτοῦ φέρειται τὸν αὐλόφειται αὐτὸν τὰ

-πο Σωτείοις των οδοφύ οι αυτομαλδε λαρκηθείσεις αυτεπίδικειλο
κητοδόγαλαντεις αλια επι ιανέχο εο πατεζήλογομα ταιλαρχ ιαγγει επι Σολ
-ράχ Ο (ολράχ ο ράδοφ ητη) ιανεκηριεις των (Σοτείοιδεις, ιαδοματο)
ρητοιδοματο ολράχειλοι επι (Σωτείδης ο ειχετερηθεισ ερ ιαζειομα
τιατο) αυτομαλδε λαρκηθεισεις αλια επι ιανεχηριοιδεις ιαθηνηγαλαντεις
λαρκηθεισεις αλια επι ιανεχηριοιδεις ιαθηνηγαλαντεις ιανεχηριοιδεις
επι Σωτείοιδεις ιανεχηριοιδεις ιαθηνηγαλαντεις ιανεχηριοιδεις
Αυτοτοιχιοι ιανεχηριοιδεις ιαθηνηγαλαντεις ιανεχηριοιδεις ιαθηνηγαλαντεις
· ιανεχηριοιδεις ιαθηνηγαλαντεις ιανεχηριοιδεις ιαθηνηγαλαντεις

Méret a, autóvá és óvalóra kiválik a személyes tulajdonról. A méretet a műszaki tulajdonról különítik el. A műszaki tulajdonról a műszaki tulajdonosnak nevezik.

ονοματολογία και τα ακατηγορήσια πεδικόνοματες που διέπορταν

ονοματολογία και τα κατηγορήματα δρισκόμαστε μπροστά σ' ένα «Αρκαδικό» τοπίο, το οποίο, εξαιτίας του περιορισμού και του προσδιορισμού από το όνομα αποτελεί την εξιδανίκευση του πραγματικού χώρου.

Αντίστοιχα ο χρόνος υποδηλώνεται μέσω της απουσίας κάθε συγκεκριμένου στοιχείου χρονολόγησης. Ορίζεται μόνον από την επανάληψη ορισμένων γεωργικών εργασίων (στις οποίες δε συμμετέχει ο ήρωας) με συγκεκριμένο καθορισμό (σπορά, θερισμός) και ειδίκευση (μια φορά το χρόνο). Ο χρόνος, με άλλα λόγια, υπολογίζεται σε σχέση με την επαναδρομή συγκεκριμένων εθιμικών εργασιών στο χώρο και επομένως συναρτάται στο χώρο.

Μέσα σ' αυτόν το χωρόχρονο ο ήρωας διώνει τη σχέση του με τη φύση, πράγμα που γίνεται αφηγηματικά αντιληπτό μέσω της παρομοίωσης. Η παρομοίωση που δηλώνει μια σχέση ομοιότητας μεταξύ πραγμάτων κατά τ' άλλα ανόμοιων, δεν προχωρεί στην ταύτιση του ανθρώπου με τα πράγματα, όσο σε μια αντιστρέψιμη σχέση, όπου ο άνθρωπος αντιλαμβάνεται τον κόσμο έχοντας ως κέντρο τον εαυτό του και τον εαυτό του έχοντας ως κέντρο τον κόσμο.

Γι' αυτό και η επίμονη χρήση της κτητικής αντωνυμίας («τό κατάμερον... ήτον ίδιακόν μου... ή ἀκτή μου... „Όλα ἐκεῖνα ήσαν ίδιακά μου...» (3,262), «δ' δράχος δ' δικός μου...» (3,266), «τά δουνά μου...» (3,268) κ.λ.) δε δηλώνει κτήση (ο αφηγητής είναι δικηγόρος!), αλλά επιτείνει τη συνάφεια και την ενότητα του ανθρώπου με τον κόσμο, όχι μέσω νομικών διαδικασιών, αλλά μέσω του συναισθήματος.

Η συναισθηματική σχέση μεταξύ νέου ανθρώπου και φύσης σ' έναν ενιαίο κόσμο που αγνοεί τη χρονική φθορά, συνδηλώνει την αλλοτινή χωρίς όρια ελευθερία, την κυριαρχικότητα και την ανένδεια ακόμη και για την ανθρώπινη γνώση. Η παιδική ηλικία παρουσιάζεται ως σύμβολο της ευτυχίας και η συνάφεια ανθρώπου-φύσης ως σύμβολο της προπτωτικής κατάστασης του ανθρώπου. Κοντολογίς δρισκόμαστε σ' ένα παραδεισιακό περιβάλλον που γίνεται ρεαλιστικό, επειδή αντιπα-

ρατίθεται πρώτα με το νόμο κι ύστερα με την ιδιοκτησία.

Ο παρείσακτος νόμος της πόλης αποτιμάται ειρωνικά από το δικηγόρο-αφηγητή ως πρόφαση προκειμένου να επιβληθεί η προσωπική βούληση και το δίκαιο του ισχυροτέρου. Εξάλλου η περίπτωση του Κυρι Μόσχου (3,263-64) εύκολα συμβολοποιεί τη διαφορά ανάμεσα στην προπτωτική κυριαρχία και τη μεταπτωτική ιδιοκτησία. Η πρώτη προϋποθέτει ελευθερία, αυτάρκεια και ποιμενική ησυχία. Η δεύτερη υποσημαίνει περιουσία, περίφραξη, «χωριστόν... βασίλειον» (3,263).

Η αφηγηματική έκθεση της παιδικής ηλικίας, όπως την περιγράψαμε, αξιολογεί την εφηβική προοπτική στο πλαίσιο της παροντικής στέρησης. Ένας ενδεχόμενος περιορισμός στην προοπτική του ήρωα και μόνο, θα αφαιρούσε από το ειδύλλιο τη σκιά του παρόντος και θα το μετέδιδε μονοδιάστατα.

Η παρουσίαση της μεταστροφής είναι, όπως είπαμε παραπάνω, διαφορετική. Ο αφηγητής ξέρει όλες τις λεπτομέρειες της ιστορίας που περιγράφει. Δεν την παρουσιάζει όμως από την προοπτική του μέλλοντος. Αυτή η προοπτική μόνο θ' αφαιρούσε όλη την αγωνία της επιλογής που καταλήγει στην υποκατάσταση και υποδηλώνει την εισαγωγή στην ωριμότητα. Μιας και ξέρουμε το αποτέλεσμα εκ των προτέρων, η αφήγηση δεν εξυπηρετεί την αγωνία, όσο κατοχυρώνει τις συνθήκες που θα ωθήσουν αφ' ενός στην αντικατάσταση και αφ' ετέρου στην ίδια τη βασανιστική στιγμή της επιλογής.

Τα δύο αυτά στοιχεία επιτυγχάνονται με δύο εναλλαγές της εστίασης μέσω του αφηγητή, δηλαδή με παράληψη και παράλειψη. Τον όρο παράληψη τον χρησιμοποιούμε εδώ κάπως καταχρηστικά, για να χαρακτηρίσουμε την περιγραφή της Μοσχούλας (3,264). Η περιγραφή αυτή, που αποτελεί μερική απόκλιση από τους κώδικες ομορφιάς της κόρης, αποκτά πλήρες νόημα από τη σημασιολογική της αναλογία με το απόσπασμα στο οποίο παραπέμπει άμεσα και έμμεσα. Η έμμεση παραπομπή αφορά στους στίχους του *Ἄσματος Ἄσμάτων* «Μέλαινά είμι... καὶ καλή... Μή βλέψητέ με, δτι ἐγώ είμι μεμελανωμένη, δτι παρέβλεψέ με δ ἥλιος». Η άμεση παράθεση

ενός αποσπάσματος από το ίδιο βιβλίο, που ακολουθεί, αποτελεί ένα επαναλαμβανόμενο μοτίβο στό παλαιοδιαθηκικό ποίημα και παίζει σπουδαίο ρόλο στην αρχή της εκτεταμένης περιγραφής της Νύφης από το Νυμφίο. Η περιγραφή αυτή δεν αναφέρεται άμεσα στο «*Όνειρο στό Κῦμα*», αλλά υποδηλώνεται με αποσιωπητικά. Έτσι η σημασία της περιγραφής της κοπέλας δεν αποκομίζεται από την αναφορά στον εξωτερικό κόσμο, αλλά υπονοείται από ένα άλλο κείμενο. Η περιγραφή της Μοσχούλας μπορεί αρχικά να διαβαστεί ως παραπομπή σ' ένα στερεότυπο ομορφιάς, πράγμα που φαίνεται να είναι και η πρόθεση του περιγράφοντος. Εάν λάθουμε όμως υπόψη μας τις συνδηλώσεις του *Άσματος*, «ποίημα ερωτικό, ποιμενικό», τότε είναι πολύ πιθανόν να τις προσθέσουμε στην περιγραφή της Μοσχούλας και να την ερμηνεύσουμε κατά διαφορετικό τρόπο.

Η περιγραφή αυτή, μαζί με την περιγραφή της θάλασσας που ακολουθεί, ανήκει στην προοπτική του Εγώ-αφηγητή. Από τις περιγραφές, ο αφηγητής μπορεί να θεωρηθεί θύμα της αφέλειάς του, εξαιτίας της οποίας του ξεφεύγουν πληροφορίες. Μπορεί όμως και να θεωρηθεί ως πληροφοριοδότης που με βάση την αφηγηματική απόσταση παρουσιάζει συγκαλυμμένα αυτό που ξέρει και αφήνει τον αναγνώστη να διαλει τα συμπεράσματά του.

Ταυτόχρονα όμως η αφήγηση κατοχυρώνει την αθωότητα που θα δοκιμαστεί από την αντιμετώπιση των διλημμάτων. Αυτό κατορθώνεται με τον ευκαιριακό περιορισμό στα όρια του ήρωα και συνιστά παράλειψη. Π.χ. «Τήν φοράν ταύτην ἐφιλοτιμήθην νά παίξω πρός χάριν της, ἀλλά δέν ἡξεύρω πῶς τῆς ἔφάνη ἡ τέχνη μου ἡ αὐλητική. Μόνον ἡξεύρω ὅτι μοῦ ἔστειλε δι' ἀμοιβήν δλίγα ξηρά σύκα...» (3,265). Οι παραλείψεις αυτές που λειτουργούν ως συνδηλώσεις της ανωριμότητας δεν εισάγουν καμιά παρανόηση στο κείμενο. «Η αφήγηση λέει λιγότερα απ' αυτά που ξέρει, αλλά συχνά γνωστοποιεί περισσότερα απ' όσα λέει» (Genette, 1980, σ. 198). Η πιθανή «αποσιωπηση» της πληροφορίας δεν προέρχεται από την πά-

ράλειψη, αλλά τελείως ειρωνικά από την πιθανότητα να μην αποκρυπτογραφήσουμε τις παραληπτικές πληροφορίες που προέρχονται αφ' ενός από τις συνδηλώσεις των περιγραφών (της Μοσχούλας και της θάλασσας) και αφ' ετέρου από τα σημεία εκείνα στα οποία ο αφηγητής προεκτείνει τις σκέψεις του ήρωα με τις δικές του επεξηγήσεις, πράγμα που προκαλεί ειρωνικό υπερτονισμό. «Δέν θά ἐρδιψοκινδύνευα νά ἔλθω τόσον σιμά εἰς τά σύνορά της, ἐγώ ὁ σατυρόσκος τοῦ δουνοῦ, νά λουσθῶ...» (3,267, υπογράμμιση δική μου).

Είναι κοινός τόπος ότι οι αναδρομικές αφηγήσεις που παρουσιάζονται από την προοπτική του Εγώ-αφηγητή – ιδιαίτερα όταν υπάρχει μεγάλη αφηγηματική απόσταση – αφαιρούν από την εμπειρία του παρελθόντος αυτή τη σταθερή ένταση, το βάρος του αγνώστου, που αντιστοιχεί στο τόξο του βιωμένου χρόνου, επειδή ο αφηγούμενος ξέρει το τέλος της ιστορίας. Μια τέτοια παρουσίαση θα κατέστρεψε την ουσία του διλήμματος. Στο «*Όνειρο στό Κύμα*» το δίλημμα διατηρείται, επειδή ο αφηγητής υιοθετεί εκτός από την απλή αφήγηση της εξέλιξης και της έκβασης των γεγονότων και την αρχική πρόθεση του εαυτού του ως ήρωα που μένει τελικά ανεκτέλεστη. Ο αναγνώστης δεν πληροφορείται μόνο τι έγινε, αλλά κι αυτό που επρόκειτο να γίνει και δεν έγινε. Η σύγκρουση ανάμεσα στην πρόθεση και στην έκβαση υπογραμμίζει την τραγωδία και η παράθεση του (ανενεργού) μέλλοντος του παρελθόντος από την προοπτική του μέλλοντος συνιστά δραματική ειρωνεία.

Η άλλη τεχνική για τη διατήρηση της έντασης είναι η μετάδοση όλων των συλλογισμών του Εγώ-ήρωα χωρίς καμιά, έστω και στοιχειώδη, διευθέτησή τους. Απ' αυτή την τακτική της αφηγηματικής φωνής, να υιοθετεί κάθε προοπτική του ήρωα, προέρχονται οι διάφορες αντιφάσεις. Έτσι, στην απόφαση του ήρωα να παραμείνει κρυμμένος φαινομενικά προς χάρη της κατσίκας, στην ουσία προς χάρη της Μοσχούλας, αντιτίθεται η διδασκαλία του μοναχού για την αποφυγή του γυναικείου πειρασμού (3,268-69). Η αθωότητα της συνείδησης

αντιφάσκει με την περιέργεια (3,269). Το ονειρώδες σώμα της Μοσχούλας (που καθεαυτό περιγράφεται μάλλον στερεότυπα) αντιπαρατίθεται στην ένταση της όρασης («έβλεπα... διέβλεπα... έμάντευα», 3,269). Τέλος, η μεταρρίψωση από τα επίγεια εξαιτίας του γυμνού κοριτσίστικου σώματος συνυπάρχει με τους πονηρούς λογισμούς (3,270) και η αναγωγή του κοριτσιού σε ίνδαλμα με την αποφυγή του πειρασμού (3,270).

Αν θέλαμε να «εξηγήσουμε» το διήγημα σ' ένα θεματικό επίπεδο, θα μπορούσαμε να πούμε πως εξεικονίζει την ουσία του πειρασμού: Ο πειρασμός δεν είναι επιλογή ανάμεσα σε πράγματα θετικά ή άρνητικά, αλλά η επιλογή αποδοχής ή απόρριψης πραγμάτων που είναι ταυτόχρονα και γοητευτικά και αποκρούστικά. Αν θέλαμε να «εξηγήσουμε» το διήγημα στο επίπεδο του αφηγείσθαι, θα μπορούσαμε να πούμε ότι σημαίνει μια προσπάθεια της γλώσσας να διατηρήσει την αμφισημία μέσω της πολλαπλότητας των στοιχείων που δεν μπορούν να μπουν σε αντιθετικά ζεύγη και να μεταδώσουν κάποιο συγκεκριμένο νόημα. Μ' αυτόν τον τρόπο η ακριβής αιτία της μεταστροφής, δηλαδή το πέρασμα από το «φυσικό» στο δυστυχισμένο άνθρωπο παραμένει απροσδιόριστο και φευγαλέο. (Ο τίτλος του διηγήματος είναι ενδεικτικός: «*Όνειρο στό Κύμα*».)

Και τα δυο διλήμματα λύνονται τελικά απέξω (το βέλασμα της Μοσχούλας / η εμφάνιση της βάρκας). Μπορούμε να πούμε πως ο ήρωας δεν αποφασίζει, αλλ' αποφασίζεται. Η μετάδοση της διάσωσης της κόρης περιέχει συγκινησιακά στοιχεία, που θα μπορούσαν να είναι αυτά του ήρωα κατά το χρόνο της εμπειρίας. Περαιτέρω αξιολογεί την εμπειρία από την προοπτική του αφηγητή με το να τη συγκρίνει με τις εμπειρίες και τη γνώση που αποκτήθηκε στο μεταξύ.

Η αφηγηματική παρουσίαση της αγωνίας του ήρωα, που προέρχεται από την αυθόρυμη συμπαράθεση αντιδράσεων που είναι ασύμβατες η μια με την άλλη, μπορεί να θεωρηθεί όχι μόνο ως παρουσίαση της αμηχανίας του ήρωα, αλλά και ως προσπάθεια απόδειξης ότι δε ξούμε σ' ένα λογικό και ηθι-

κό κόσμο. Ακόμη και σ' αυτό που με τις τεχνικές της επανάληψης, της παρομοίωσης και της θαμιστικής αφήγησης περιγράφτηκε ως επίγειος παράδεισος, οι ηθικές επιλογές μεταξύ εξισου αγαπητών πραγμάτων είναι τόσο περίπλοκες, ώστε κάθε επιλογή εξαφανίζει κάτι, κάτι που δε θα θέλαμε να χάσουμε.

Η δυστυχία δρίσκεται στη μεταπτωτική αδεβαιότητα, όπου δεν είναι απαραίτητο δυο πράγματα που έχουν την ίδια μορφή (σημαίνον) να έχουν και το ίδιο περιεχόμενο (σημαινόμενο). Από την άλλη μεριά όμως, αυτό στο οποίο αποτυγχάνει η μετωνυμία της αθωότητας (ονομασία μέσω της τοπικής συναφειας), το κατορθώνει η γνώση και το εκφράζει η γλώσσα. Τα «γράμματα» (3,273) μπορούν να συνδέουν φαινομενικά άσχετα σημαινόμενα και ν' ανακαλύπτουν συνωνυμίες (ομοιότητες), ακόμη και μεταξύ τυχαίων ομωνύμων (σχοινίον, σχοίνισμα, σχοινιάζομαι):

Καί τώρα, όταν ένθυμοῦμαι τό κοντόν ἐκεῖνο σχοινίον, ἀπό τό δποῖον ἐσχοινιάσθη κ' ἐπνίγη ἡ Μοσχούλα, ἡ κατσίκα μου, καί ἀναλογίζωμαι τό ἄλλο σχοινίον τῆς παραδολῆς, μέ τό δποῖον είναι δεμένος δ σκύλος εἰς τήν αὐλήν τοῦ ἀφέντη του, διαπορῶ μέσα μου ἄν τά δύο δέν είχαν μεγάλην συγγένειαν, καί ἄν δέν ἦσαν ώς «σχοίνισμα κληρονομίας» δι' ἐμέ, δπως ἡ Γραφή λέγει.

(3,273)

Η ταυτότητα των σημαινόντων (ομωνυμία) που καταλήγει στην αμφισημία (Μοσχούλα-κατσίκα, Μοσχούλα-κοπέλα) οδηγεί σε σύγκρουση και χαρακτηρίζει την παιδική ηλικία. Η ανακάλυψη ενός περιβάλλοντος αναφοράς στο οποίο η κατάσταση του θύτη (ήρωας-αφηγητής) και του θύματος (κατσίκα) αποκτούν την ίδια σημασία (συνωνυμία) χαρακτηρίζουν την ωριμότητα. Το «*Όνειρο στό Κῦμα*» είναι το πέρασμα από τη μια κατάσταση στην άλλη.

(V) «Ἡ Φαρμακολύτρια»

«Ἡ Φαρμακολύτρια» (3,305-314) θεωρείται ένα από τα δυσκολότερα διηγήματα του Παπαδιαμάντη, κι όχι άδικα.

Η δυσκολία, σε πρώτο πλάνο, έγκειται στην πολλαπλότητα των χρονικών επιπέδων που φαινομενικά συμποσούνται σε δυο: το παρελθόν και το παρόν του ήρωα. Στην πραγματικότητα πρέπει να προσθέσουμε και το παρόν του Εγώ-ήρωα ως αφηγητή. Το παρελθόν του ήρωα είναι ευδιάκριτο και μεταδίδεται ως αναπόληση, «ἀναπαράστασις», ύστερα από είκοσι χρόνια. Το παρόν του ώριμου ήρωα, που καταλαμβάνει διάστημα μεγαλύτερο από μια μέρα φαίνεται, αλλά στην ουσία, δεν ταυτίζεται με το παρόν της αφήγησης. Επειδή όμως ο χρόνος του αφηγείσθαι δηλώνεται μόνο παρεμπιπτόντως («ἢ Ήτον ἡ τελευταία φορά ὅπου θά ἔβλεπα... τὴν ἐξαδέλφην μου Μαχούλαν», 3,305), ο αναγνώστης μένει με την εντύπωση ότι ώριμος ήρωας και αφηγητής ταυτίζονται χρονικά, ή τουλάχιστον ότι είναι τόσο κοντά, ώστε ο αφηγητής κατά τη διάρκεια της αφήγησης είναι ακόμη ο ήρωας και ταυτόχρονα κάποιος άλλος.

Στην πραγματικότητα, ο αφηγητής περιορίζεται τεχνικά στα όρια του εαυτού του ως ώριμου ήρωα. Επομένως η αφήγηση, που αναφέρεται στην ωριμότητα, δε γίνεται από την προοπτική της αφηγηματικής αυτάρκειας ως ανάμνηση που θα είχε πιθανόν ως αποτέλεσμα την αυτοδικαίωση. Μ' αυτόν τον τρόπο προβάλλεται δραματικά η ουσία του πάθους και ταυτόχρονα προκύπτουν τα διάφορα αινίγματα. Αυτό το είδος της παρουσίασης στοχεύει βασικά στην αντιπαράθεση του παρελθόντος με το παρόν της ιστορίας. Η αντιπαράθεση αυτή υπογραμμίζεται και από την αντίθεση στην αφήγηση των γεγονότων που εγκαθιδρύει σχέσεις ομοιότητας και αντίθεσης και στο επίπεδο των χαρακτήρων.

Από μια πρώτη ματιά μπορούμε να πούμε ότι τα γεγονότα της ιστορίας οργανώνονται από την αφήγηση εναλλάξ: παρελθόν – παρόν – παρελθόν – παρόν. Το παρελθόν μεταδίδεται σε

δύο επίπεδα. Συγκεκριμένα η καταφυγή της Μαχούλας στην Αγία Αναστασία τη Φαρμακολύτρια προς χάρη του γιου της παρουσιάζεται ως ανάμνηση του ώριμου ήρωα. Η πράξη της Μαχούλας περιγράφεται εξωτερικά και εστιάζεται φωτογραφικά μέσω του νεαρού εαυτού. Κατ' αυτόν τον τρόπο προβάλλεται ως μυστηριώδης πράξη («τό πρᾶγμα ἐφαίνετο παράξενον», 3,306). Ο αφηγητής δεν περνά καμιά αξιολόγηση στην ανάμνηση. Αντίθετα, το μυστήριο που δημιουργείται από την περιγραφή λύνεται μ' ένα είδος πλάγιου λόγου που υιοθετεί σε μεγάλο βαθμό την επιχειρηματολογία και το εκφραστικό ιδίωμα της Μαχούλας (3,307).

Η εξαδέλφη προσφεύγει στα θεία από μητρική στοργή, για να σώσει το γιο της από τον έρωτα, δεδομένου ότι αυτό διευκολύνει τα σχέδιά της σχετικά με την αποκατάσταση των κοριτσιών της. Είναι πολύ πιθανόν ότι ο αναγνώστης αντιμετωπίζει ειρωνικά την πράξη της Μαχούλας, ως αποτέλεσμα μιας ασυνέπειας: μητρικό συναίσθημα vs πρακτικό πνεύμα.

Σ' αυτό το παρελθόν αντιπαρατίθεται το παρόν της ιστορίας («εἶχαν παρέλθει ἡδη περισσότερα τῶν εἰκοσι ἐτῶν ἀπό τότε...», 3,307), που αναφέρεται στο προσωπικό πρόβλημα του ώριμου ήρωα. Τώρα, στο μαθητή της «γ' τάξεως ἐπαρχιακοῦ γυμνασίου», αντιτίθεται ο ώριμος ήρωας που γεύτηκε «τῆς ζωῆς δλην τήν τρύγα καὶ τήν πικρίαν» (3,309), στην καταφυγή της Μαχούλας στην εκκλησία, η απροθυμία του να θεραπευτεί από το πάθος, στην άλλοτε ακμαία κατάσταση του ναΐσκου, η τωρινή του εγκατάλειψη, στο αγνό κερί της Μαχούλας, η νοθεία του (3,309). Ο τόνος του παρόντος, όπως κορυφώνεται στο μονόλογο (3,309-10), είναι ελεγειακός. Το παρελθόν, που αντιπροσωπεύεται από την πράξη της Μαχούλας και την αθώα εμπιστοσύνη με την οποία την αντιμετωπίζει ο ήρωας, ευνοείται εις βάρος του παρόντος. Το παρόν είναι ο χρόνος της ντροπής, ενώ το παρελθόν χαρακτηρίζεται ως χρόνος της αθωότητας, της εμπιστοσύνης, της καθαρότητας, του μυστηρίου και του θαύματος.

Ο ελεγειακός τόνος του αυτοδιηγητικού αφηγητή τροποποι-

είται από την εμφάνιση της Μαχούλας, η οποία απαντώντας στις ερωτήσεις του αναλαμβάνει να διηγηθεί την ιστορία της. Αυτή τη φορά το παρελθόν μοιάζει να συνεχίζεται και στο παρόν της ιστορίας, αλλά σε διαφορετικό αφηγηματικό επίπεδο. Η Μαχούλα, ηρωίδα του πρώτου επεισοδίου, γίνεται ενδοιηγητική-ομοδιηγητική αφηγήτρια και τα όσα διηγείται αποτελούν μετα-αφήγηση, που έχει κάποιες ιδιοτυπίες. Κατ' αρχήν αποτελείται από δύο τμήματα με χαλαρή δομική (3,312) και αντιφατική θεματική σύνδεση (3,310-12 vs 3,312). Τα τμήματα αυτά αποκτούν κάποια συνοχή, αν τα συνδέσουμε με διαφορετικό μέρος της ιστορίας και θεωρήσουμε ότι εξυπηρετούν διαφορετική κάθε φορά λειτουργία.

Στο πρώτο της τμήμα η μετα-αφήγηση επαναλαμβάνει την αφήγηση που αφορά την καταφυγή της Μαχούλας στην Αγία Αναστασία και επεκτείνεται και στην τωρινή κατάσταση του γιού της, Μανόλη. Πρόκειται στην ουσία για επαναληπτική αφήγηση στην οποία το ίδιο γεγονός το πληροφορούμαστε με αλλαγές στον αφηγητή, στην εστίαση και στο ύφος (π.δ. το λόγιο ύφος του αφηγητή και το λαϊκό της Μαχούλας). Η παρελθοντική πράξη δεν παρουσιάζεται πλέον ως μυστήριο, ούτε εξιδανικευμένη, όπως την πρώτη φορά, αλλά ως πρακτική ενέργεια που αξιολογείται μάλιστα από τα αποτελέσματά της στο παρόν.

Ο εξωδιηγητικός αφηγητής γίνεται αποδέκτης της μετα-αφήγησης και με σωκρατικό τρόπο προσποιείται άγνοια («Πές μου, σάν νά μήν ξέρω, γιατί τό έκανες;» 3,311), έλλειψη πληροφόρησης και προθυμία να μάθει («Πές μου τα δλα, σάν νά είμαι πνευματικός, γιατί έγώ, ξέρεις, τόν περισσότερον καιρό ζειεπα...», 3, 311). Η μετα-αφήγηση μοιάζει να δίνει μια εξήγηση στις ερωτήσεις του αποδέκτη (εξηγητική λειτουργία, Gennette, 1980, σ. 232). Εντούτοις οι διαφωτιστικές απαντήσεις της Μαχούλας στις ερωτήσεις του ώριμου ήρωα αποδεικνύονται άσχετες και με το μυστήριο και με «τήν περιπάθειαν ἐκ μητρικῆς στοργῆς» (3,307) και με την πρόθεση και με τ' αποτελέσματα της καταφυγής στη Φαρμακολύτρια. Η ειρωνεία εδώ

Εάν το δετέρδο τηλύτα της Ημέτα-αφεβίλινσ, του αναφέρεται
από ορείσιδο της Μικοζάς, οχι εποτεί πε τοιχοδιότιδια, της για
αναδημοσίευση της Αφεβίλινσ, οχι εποτεί πε τοιχοδιότιδια, της για
Αποκτά όπως όλην συνταρακά, δια ποιαστεί πε διαθέσιμη.
Οι αναδημοσίευση της Αφεβίλινσ, τοτε είναι αντιφατικά.
Οι αναδημοσίευση της Αφεβίλινσ, οχι εποτεί πε τοιχοδιότιδια, της για
αποκτά όπως όλην συνταρακά, δια ποιαστεί πε διαθέσιμη.
Οι αναδημοσίευση της Αφεβίλινσ, οχι εποτεί πε τοιχοδιότιδια, της για
αποκτά όπως όλην συνταρακά, δια ποιαστεί πε διαθέσιμη.

είναι πλέον έκδηλη και στοχεύει προς δύο κατευθύνσεις: άφενός προς την πράξη της Μαχούλας και άφ' ετέρου προς τον ώριμο ήρωα, ο οποίος με το να εστιάζει το παρελθόν μέσω του νεότερου εαυτού του δείχνει ότι η νεότητα είναι μια περίοδος αιθωρότητας και εμπιστοσύνης, αλλά και μια περίοδος περιορισμένης γνώσης και αντίληψης που την έχει υπερδεί ο ώριμος ήρωας, για ν' αντιμετωπίσει άλλα προβλήματα.

Έτσι η μετα-αφήγηση απογυμνώνεται από τη φαινομενικά εξηγητική της λειτουργία και θεμελιώνει μια θεματική σχέση (Genette, 1980, σ. 233) που βασίζεται στην αναλογία μεταξύ του ερωτευμένου Μανόλη και του πάθους του ώριμου ήρωα. Είναι τόσες οι ομοιότητες μεταξύ της ιστορίας του Μανόλη και του παρόντος του ήρωα, ώστε μπορούμε να υποθέσουμε ότι η προσφυγή στην ιστορία του Μανόλη (που θεωρείται σχετικά ολοκληρωμένη) προοιωνίζεται το τέλος του αφηγήματος και καλύπτει την άγνωστη για μας περιοχή ανάμεσα στο μέλλον του ώριμου ήρωα και στο παρόν του αφηγητή.

Εάν το δεύτερο τμήμα της μετα-αφήγησης, που αναφέρεται στο όνειρο της Μαχούλας, σχετιστεί με τον ισχυρισμό της για αναρμοδιότητα της Φαρμακολύτριας, τότε είναι αντιφατικό. Αποκτά όμως άλλη σημασία, όταν διαβαστεί ως αντιπαράθεση σε παρόμοια αντίδραση του ώριμου ήρωα στο παρόν της ιστορίας. Η αντίθεση παρελθόν παρόν είναι πάλι παρούσα, μόνο που τώρα έχει μετασχηματιστεί η στάση των ηρώων απέναντι στο θείο. Η Μαχούλα το αντιμετωπίζει με αιθωρότητα και πίστη, ενώ ο ήρωας αντιδρά εκλογικευτικά σε παρόμοιο περιστατικό (3,313).

Αυτή η ανάγνωση του διηγήματος με βάση τη λειτουργία των αφηγηματικών επιπέδων, νομίζω πως αιτιολογεί συνθεσιακά το χαρακτήρα της Μαχούλας και επεξηγεί την αντιφατικότητα των στοιχείων που τον απαρτίζουν. Ο χαρακτήρας της, δηλαδή ένας συνδυασμός κυνικότητας, πρακτικής, αιθωρότητας και πίστης δεν είναι το αποτέλεσμα εξέλιξης. Είναι μάλλον αποτέλεσμα της διαφορετικής προοπτικής από την οποία αντιμετωπίζεται κάθε φορά και συνεπώς της ιδιαίτερης λει-

τουργίας που εκπληρώνει. Συγκεκριμένα, η Μαχούλα αντιτίθεται και συντίθεται κάθε φορά με κάποιο διαφορετικό πρόσωπο της ιστορίας. Έτσι, η καθυστερημένη περιγραφή της (3,310) με κάποια στοιχεία αντιφατικής επικάλυψης, τελειώνει με το παράξενο αντικλιμακωτό «⁵Ητο νύμφη καί ίέρεια καί γυνή» (3,310). Το «ίέρεια» αποκτά σημασία, αν θεωρηθεί ως διαμεσολάβηση μεταξύ του γιου της και του θείου, όπως γίνεται αντιληπτή από το μικρό ήρωα. Η περιγραφή δύμως αποκτά άλλη σημασία, αν αντιπαρατεθεί στη σημερινή κατάσταση του Μανόλη και τρίτη σημασία αν παραβληθεί προς την «άλλην μορφήν». Αναλυτικότερα, η Μαχούλα αντιτίθεται ως γυναίκα που έχει «δευτέραν νεότητα, άνθηροτέραν της πρώτης» (3,310) στην κατάσταση του Μανόλη που «άσπρισε» (3,311)· και συντίθεται ως «νύμφη» με τις πράξεις και τη συμπεριφορά της «μορφής» που παραμένει ένα φευγαλέο πλάσμα (αντικείμενο του έρωτα; φαντασία και πόθος του ώριμου ήρωα;). Η μάλλον απροσδόκητη αποτυχία της άλλης μορφής, που αποτελεί ένα είδος τέλους-έκπληξης, δυναμώνει την αναλογία μεταξύ Μανόλη και ήρωα.

Δεν υπάρχει καμιά εξέλιξη στο παρόν και στο χαρακτήρα του ώριμου ήρωα. Ήδη παρατηρήθηκε πως το διήγημα δεν έχει πλοκή. Επειδή δύμως αφήγημα χωρίς πλοκή είναι κάτι το λογικά αδύνατο, μπορούμε να επικαλεστούμε τη διάκριση του Chatman ανάμεσα στην πλοκή της λύσης και στην πλοκή της αποκάλυψης (1978, σ. 48). Στην πρώτη που χαρακτηρίζει τα παραδοσιακά αφηγήματα με περιπέτεια και λύση «υπάρχει μια εντύπωση πως τα προβλήματα λύνονται, ότι τα πράγματα προωθούνται κατά κάποιον τρόπο και ότι υπάρχει ένα είδος λογικής ή συναισθηματικής τελεολογίας. Τι θα συμβεί; είναι το βασικό ερώτημα». Στη «Φαρμακολύτρια» αυτή η απάντηση δίνεται έμμεσα από την αναλογία που προκύπτει από την ιστορία του Μανόλη και λειτουργεί ως καθρέφτης της κατάστασης του ήρωα. Αντίθετα, η στατικότητα που χαρακτηρίζει το παρόν του ήρωα ανήκει στα χαρακτηριστικά της πλοκής της αποκάλυψης. Η ερώτηση δεν είναι πια τι θα συμβεί. Αρ-

κετά νωρίς, από την εσωτερική ομοδιηγητική πρόληψη (3,305), συμπεραίνουμε ότι τα πράγματα θα παραμείνουν σχεδόν τα ίδια. Η εξέλιξη δεν έγκειται στο ξετύλιγμα, αλλά στην έκθεση, και το κέντρο βάρους δε δρίσκεται τόσο στη δράση, όσο στο χαρακτήρα και στο περιβάλλον.

Η κατάσταση του ώριμου ήρωα μπορεί να περιγραφεί επιγραμματικά ως αδιέξοδο. Ο περιορισμός της εστίασης του αφηγητή στα όρια της ωριμότητάς του ως ήρωα συμβάλλει στο να αντιληφτούμε το αδιέξοδο όχι ως αντικειμενική έκθεση των γεγονότων, αλλά δραματικά⁵. Το πάθος δηλαδή δε δηλώνεται ανοιχτά, επειδή ο ήρωας ντρέπεται να το ομολογήσει. Παρουσιάζεται και αξιολογείται στην αναλογία του με τη φύση και στην αντίθεσή του με ό,τι στο κείμενο παρουσιάζεται ως αληθινή φύση της αγάπης.

Η φύση παρουσιάζεται με την περιγραφή αφ' ενός του ρεύματος και αφ' ετέρου του δέντρου που φαινομενικά καίγεται από τη σελήνη. Στην πρώτη περίπτωση, η αφήγηση θέτει άμεσα την αναλογία ανάμεσα στον «δούπον ύπόκωφον» (3,308) που δεσπόζει στην ησυχία της νύχτας και στο «ύπουλον πάθος» που βασανίζει τον ήρωα κάτω από τη φαινομενική ηρεμία. Στη δεύτερη περίπτωση, η Σελήνη-Εκάτη (που λογίζεται ως Φαρμακίς) αφήνει το δέντρο που φώτιζε σαν «άπόκαυμα» (3,308). Δεν είναι δύσκολο να ταυτίσουμε τις δυο αυτές περιγραφές της φύσης με τις δυο κύριες ιδιότητες του πάθους του ήρωα (ύπουλο και φλογερό) που έχει αυτοκαταστροφικά κι όχι εκφορικά αποτελέσματα. Η λειτουργία αυτή της περιγραφής δε μας είναι ξένη: Η περιγραφή είναι το σημείο όπου «διατηρείται» η αφήγηση. «Το περιβάλλον επιβεδαιώνει, οξύνει ή αποκαλύπτει το χαρακτήρα... ή εισάγει μια υπόνοια... που αφορά αυτό που θα συμβεί» (Hamon, 1982, σ. 168).

Την αληθινή φύση της αγάπης ως αισθήματος καθαρά εκφορικού την αντιπροσωπεύει στο κείμενο όχι η Μαχούλα, για τους λόγους που αναπτύξαμε παραπάνω, αλλά η Αγία Αναστασία η Φαρμακολύτρια (π.β. «Σέ, νυμφίε μου, ποθῶ» 3,309). Η φιλολογία που δημιουργήθηκε γύρω απ' αυτήν αποτελεί το

υλικό του ονείρου της Μαχούλας⁶. Εάν προσπαθήσουμε να καταλάβουμε το κείμενο σ' αυτό το θεματικό επίπεδο, μπορούμε να συνειδητοποιήσουμε την αντίθεση ανάμεσα στο «δωμόν του Ἐρωτοῦ» (3,310) και στο «ἄνθος τῆς Ἐδέμ» (3,312). Και μπορούμε να κατανοήσουμε τη σημασία του γριφώδους κτιρίου που γειτονεύει με την εκκλησία της Φαρμακολύτριας, και που, μολονότι «αἰνιγματῶδες», παίρνει κάθε φορά κατηγορήματα ανάλογα με το περιβάλλον αναφοράς του προσώπου που το περιγράφει (3,310/312). Μπορούμε αναμφίβολα να θεωρήσουμε το κτίριο ως μετωνυμικό σύμβολο της μη χριστιανικής (Ναός της Αφροδίτης) και της χριστιανικής (στοιχειωμένο) αντίληψης για τον έρωτα.

Σ' αυτό το πλαίσιο των διαφοροποιών στοιχείων προβάλλει το αδιέξοδο του ώριμου ήρωα. Φαίνεται ότι προέρχεται από τη διακοπή της σχέσης του με το θείο εξαιτίας του ερωτικού πάθους, που τον περιορίζει σ' έναν ενδόκτιστο χωρόχρονο και στο τέλος τον αποδιοργανώνει. Σ' αυτή την κατάσταση, από την οποία ο ήρωας προσπαθεί μερικές φορές να απαλλαγεί (κερί, 3,313, σταυρός 3,313), η ελεύθερη βούληση γίνεται διακαής επιθυμία («θά ἐπροτίμων νά καίωμαι εἰς τήν φλόγα τήν δραδεῖαν» 3,310), η γνώση αναλώνεται στην απλή παρατήρηση και στη συγκέντρωση πληροφοριών για το γνωστικό αντικείμενο (3,311-12) και στη συνέχεια στην ορθολογική επεξεργασία τους (π.β. εκλογίκευση του οράματος 3,313). Οι ποικίλοι λογισμοί κάνουν τον άνθρωπο να χάνει την πραγματικότητά του («ἐδρέμειβάζον... ἔπλεον ὡς ἐν ὀνείρῳ» 3,313) και να περιέρχεται τελικά στην κατάσταση της ολοκληρωτικής ἑκπωσης που συνειδητοποιείται ως μοναξιά και απραξία (3,313). Η απελπισμένη αποδοχή του πάθους τον απομακρύνει από τη γαλήνη κάθε πιθανής λύτρωσης («ὅ πόνος θά εἶναι ἡ ζωὴ σου...» 3,314).

«Ἡ Φαρμακολύτρια» περιγράφει τη διαφορά ανάμεσα στη νεότητα και στην ωριμότητα. Η πρώτη παρουσιάζεται ως περίοδος αιθωρότητας, εμπιστοσύνης, αλλά και περιορισμένης συνείδησης. Η δεύτερη ως περίοδος της διευρυμένης συνείδησης

που συλλαμβάνει το δράμα της ανθρώπινης φύσης ανάμεσα στη βίωση του πάθους και στην επιθυμία και αδυναμία απαλλαγής απ' αυτό.

(VI) «Ύπό τήν Βασιλικήν Δρῦν»

Το διήγημα «Ύπό τήν Βασιλικήν Δρῦν» (3,327-331) μπορεί να διαβαστεί ως περιπέτεια της περιγραφής. Το διήγημα αυτό ουσιαστικά αποτελείται από τρεις διαφορετικές περιγραφές μιας Βασιλικής Δρυός που φαινομενικά πηγάζουν από την προοπτική του μικρού ήρωα και εκφράζονται με τη φωνή του αφηγούμενου Εγώ.

Στην πραγματικότητα έχουμε διαφορετικές προοπτικές που γίνονται αντιληπτές από το νόημα που παρέχεται κάθε φορά από την αφηγηματική φωνή. Η φράση «καθώς ἔξανοιγα τό πρώτον τήν δρῦν, καθόσον ἐπλησίαζα ἢ ἀπεμακρυνόμην ἀπ' αὐτῆς, τόσας θέας, ἀπόψεις καὶ φάσεις ἐλάμβανε τό δένδρον» (3,328) μπορεί να θεωρηθεί ότι χαρακτηρίζει περισσότερο την περιγραφική εκφώνηση, παρά το περιγραφόμενο, ιδιαίτερα στην περίπτωση που δε θα εκλάδουμε τις έννοιες της εγγύτητας και της απόστασης μόνον τοπικά, αλλά και χρονικά και γ' αυτό και ιδεολογικά.

Η πρώτη περιγραφή με παντώνυμο «Βασιλική Δρῦς» είναι μια εξαιρετικά οργανωμένη περιγραφή. Θεμελιώνει μια αυστηρή αντιστοιχία ανάμεσα σε μια αρκετά προβλέψιμη ονοματολογία ταξινομημένη μετωνυμικά (κλάδοι, κλῶνες, φύλλα κ.λ.), όπου το μέρος συνδυάζεται με το όλο σε ρυθμικές επαναλήψεις (δένδρον - κλάδοι - κλῶνες/ δένδρον - φύλλα - όποι κ.λ.) και σε μια σειρά κατηγορήματα που παρουσιάζουν μια προοδευτική απομάκρυνση από την κυριολεξία («περικαλλέξ... μεμονωμένον... δένδρον», 3, 327) προς την παρομοίωση («γαμψοί ὡς ἡ κατατομή τοῦ ἀετοῦ...», 3, 327) και από την παρομοίωση προς τη μεταφορά («ἄνασσα τοῦ δρυμοῦ», 3, 327

κ.λ.). Έτσι το άψυχο σχετίζεται οριζόντια με κλιμακωτό τρόπο με το άψυχο, το μη ανθρώπινο, το ανθρώπινο και το θεϊκό.

Εάν θεωρήσουμε την περιγραφή αυτή ως προσπάθεια συνειδητοποίησης του δένδρου εκ μέρους του περιγράφοντος, παρατηρούμε μια βαθμιαία απομάκρυνση από τη δήλωση προς τη συνδήλωση. Η αναφορικότητα που οφείλεται στην ονοματολογία αδυνατίζει από τη συνδηλωτική λειτουργία των κατηγορημάτων που γίνονται με τη σειρά τους σημαίνοντα άλλων σημαντικότερων που δεν κατονομάζονται. Με άλλα λόγια, η επίταση στο βασιλικό και θεϊκό λεξιλόγιο συμβολοποιεί την ομορφιά, τη δύναμη, τη βασιλική εξουσία, τη θεϊκότητα κ.ά.

Αυτός ο συσχετισμός, μια αιτιολογημένη (*motivated*) σχέση μεταξύ του σημαίνοντος και του σημαντικού, που δημιουργείται στην περίπτωσή μας μέσω του συνειδούμού που προκύπτει από τη συνάφεια, ανάγει τη δρυ σε μετανυμικό σύμβολο της μακροδιότητας, του μεγαλείου, του θάρρους, της σοφίας, γνωστό στον αναγνώστη από τους πολιτισμικούς κώδικες. Η περιγραφή αυτή, που διατηρεί το συμβολισμό και στο επίπεδο της περιγραφικής εκφώνησης με την τριπλή κατανομή της ονοματολογίας και των κατηγορημάτων, προσδίλλει ένα ερωτικό δράμα που κατανοείται ως σφοδρή επιθυμία προς τις ιδιότητες που συμβολίζει το αντικείμενο αναφοράς. Κοντολογίς, η δρυς μπορεί να εξισωθεί με την επιθυμία για ζωή και γνώση.

Η δεύτερη περιγραφή υποτίθεται πως διατηρεί τον αναφορικό της χαρακτήρα. Η ψευτοθεματική άλλωστε συμβάλλει στη δημιουργία αυτής της εντύπωσης. Η δρυς δεν είναι πλέον το αποτέλεσμα της ρέμβης ή της άφατης συγκίνησης, αλλά το αντικείμενο που προσλαμβάνει αυτός που το περιγράφει, ο οποίος μάλιστα κινείται. Οι ελάχιστες παρομοιώσεις («ώς... πλάσμα ξύμψυχον, κόρη παρθενική τοῦ δουνοῦ... ώς νύμφη», 3, 328) εμποδίζουν την ταύτιση των συγκρινομένων και διατηρούν ως ένα σημείο τη διαφορά μεταξύ «αυτού που είναι πράγματι εκεί και αυτού που είναι μόνο διαφωτιστικό» (Lodge, 1979, σ. 112), ώστε να υπάρχει δυνατότητα σύγκρισης, αλλά όχι και σύγχυσης. Οι δύο πρώτες παρομοιώσεις, εξάλλου,

υποτάσσονται στον έλεγχο του αφηγηματικού περικειμένου, δηλαδή συνδέονται μετωνυμικά μαζί του. Το σκηνικό της ιστορίας είναι μια ανοιξιάτικη, ποιμενική τοποθεσία (3, 328). Εάν μάλιστα υποθέσουμε πως μια τέτοια σκηνή ανήκει στις προδιαγραφές του θεοκρίτειου ειδυλλίου, τότε μπορούμε να ισχυριστούμε ότι και η τρίτη παρομοίωση αποτελεί μια αναλογία που δεν απομακρύνεται από το περικείμενο.

Η περιγραφή αυτή είναι το αποτέλεσμα αφ' ενός της αντιληπτικής και αφ' ετέρου της εννοιολογικής προοπτικής του ήρωα που διέπει το δέντρο σαν αντικείμενο ζήτησης και σαν δοηθό στην περιπλάνησή του. Αυτή όμως η προοπτική που δρίσκεται μέσα στην ιστορία επενδύεται ταυτόχρονα και από την εννοιοποίηση του αφηγητή για την ιστορία, πράγμα που αποδρέει κυρίως από την προηγούμενη περιγραφή, στο μέτρο που ο έρωτας στοιχεί με τη ζωή και η εξαγωγή «ἐκ τῆς ἀπάτης» με τη γνώση. Και τα δυο (ζωή και γνώση) ικανοποιούνται. Ο ήρωας φτάνει στο στόχο του και αποκτά μέσω του ονείρου τη μυθική γνώση, που μεταδίδεται εισάγοντας τέτοια τροπικότητα στο αντικείμενο της περιγραφής (π.β. τη συνεχή χρήση του «μοῦ ἐφάνη»), ώστε υποδηλώνει και ταυτόχρονα αμφισθητέι την ύπαρξή του. Αυτή η τρίτη περιγραφή, που εισάγει μια μεταφορική σχέση ανάμεσα στα δυο μετωνυμικά σύνολα (δέντρο/γυναίκα), συνδηλώνει την ικανότητα της παιδικής ηλικίας να συνδέει μέσω του συναισθήματος την εμπειρική πραγματικότητα με το μύθο ως βίωμα κι όχι ως γνώση της μυθολογίας (3,331). Συγχρόνως η περιγραφή αυτή του μυθικού οράματος (με τον αυστηρό μάλιστα συντακτικό παραλληλισμό του λόγου) αποτελεί ένα αυτοσχόλιο στη δύναμη της γλώσσας που μπορεί να ανακαλεί ό,τι δεν υπάρχει με το να το συσχετίζει με ό,τι υπάρχει.

Η διάσταση μεταξύ εμπειρικής πραγματικότητας και μύθου και η πορεία από τη μεταφορά στην εκλογίκευση συνιστούν την πορεία προς την ωρίμανση σε ατομικό (ήρωας → αφηγητής) και συλλογικό επίπεδο (γυναίκα του λαού → Βαργένης). Η εκλογίκευση που ισοδυναμεί με την εισαγωγή στην ιστορία

(και στην ωριμότητα) έχει δυσάρεστα αποτελέσματα.

Η διάσταση εικονίζεται από την αντίθεση μεταξύ της ύπαρξης της δρυός στο παρελθόν και της ανυπαρξίας της στο παρόν. Με βάση αυτή την αντίθεση μπορούμε να διαβάσουμε το κείμενο συμβολικά, προεκτείνοντάς την και σε άλλες θεματικές αντιθέσεις που εμφανίζονται: παρελθόν / παρόν, παιδί / ώριμος, παραδεισιακός χώρος / έλλειψη χώρου, ζωή / θάνατος. Ο Βαργένης, που κόθει τη δρυ, πεθαίνει, και το θάνατό του τον πληροφορείται ο ώριμος ήρωας (ως αποδέκτης) από μια γριά του λαού που ερμηνεύει το περιστατικό στο πλαίσιο της λαϊκής, αυτή τη φορά, μυθολογίας.

Μπορούμε πλέον να ισχυριστούμε ότι οι αντιθέσεις αυτές μας οδηγούν στην ευρύτερη θεματική δομή της αντιδιαστολής ανάμεσα στην πληρότητα της παιδικής ηλικίας και στην ατέλεια της ώριμης. Η απώλεια στο επίπεδο της πραγματικότητας αντισταθμίζεται στην αφήγηση από τη γλώσσα με τη βαθμαία αναγωγή της Βασιλικής Δρυός σε σύμβολο. Εάν το σύμβολο υποτίθεται πως «εκθέτει τη σύντηξη της γλώσσας με την εμπειρία, τη μεταστοιχείωση της ατομικής εμπειρίας σε γενική αλήθεια, την ταυτότητα της ζωής με τη μορφή» (Culler, 1974, σ. 224), τότε μπορούμε να θεωρήσουμε την πρώτη περιγραφή ως προσπάθεια της αφήγησης να αποκαταστήσει το χαμένο χρόνο της ιστορίας με την αχρονικότητα του συμβόλου και το μύθο της παιδικής Εδέμ με το γράψιμο.

(VII) Συμπεράσματα

Κάναμε μια από κοινού διεξοδική ανάγνωση των πέντε διηγημάτων ξεκινώντας από την ταυτότητα του προσώπου ανάμεσα στον αφήγητή και στον πρωταγωνιστή (αυτοδιηγητική αφήγηση).

Η αυτοδιηγητική αφήγηση είναι μια μυθοπλαστική αφήγηση που ακολουθεί τη φόρμα της αυτοδιογραφίας. Αυτοδιογραφι-

κή φόρμα όμως δε σημαίνει αυτοβιογραφία. Μ' αυτή τη διάχριση δε θέλουμε να πούμε ότι το περιεχόμενο αυτών των αφηγήσεων δεν έχει σχέση με τη ζωή του Παπαδιαμάντη, αλλά απλώς ότι η σχέση αυτή δεν είναι τέτοια, ώστε η ζωή του συγγραφέα να μπορεί να χρησιμοποιηθεί για μια ακριβή ανάλυσή τους. Εάν, μάλιστα, αυτά τα κείμενα εκληφθούν ως μια σειρά δεδομένων που αποκωδικοποιούνται εύκολα ως αυτοβιογραφικό υλικό, τότε χάνουμε το νόημά τους, μιας και δεν μπορούμε να διακρίνουμε το θέμα του καθενός κι έτσι να τα συνδυάσουμε σ' ένα νόημα που υπάρχει κι έγινε, ελπίζω, φανερό κατά την ανάγνωσή μας.

Με άλλα λόγια, όλα αυτά τα διηγήματα με διαφορετική ιστορία το καθένα, άλλα αναφερόμενα σ' ένα περιστατικό της παιδικής ηλικίας κι άλλα της ώριμης, μερικά με οργανωμένο μύθο και άλλα χωρίς «σπουδαίαν καί τελείαν πρᾶξιν», καταλήγουν σε μια κοινή θεματική που βασίζεται στην αντίθεση. Η αντίθεση αυτή, που πρωτεμφανίζεται με την επιλογή δυο χρονικών στιγμών στην ιστορία, αρχίζει ως αντίθεση παρελθόντος-παρόντος, παιδικής ηλικίας-ωριμότητας. Οργανώνεται περαιτέρω πάνω στις συνδηλώσεις των δυο αυτών στιγμών, δηλαδή ως αντίθεση μεταξύ ευτυχίας-δυστυχίας, αθωότητας-πάθους, άλογης πίστης-օρθολογικής γνώσης, ελευθερίας-δουλείας, κυριαρχικότητας-κοινωνικού περιορισμού, ευτυχισμένης άγνοιας-άχρηστης γνώσης, ζωής-θανάτου. Τα χαρακτηριστικά αυτά μπορούν με τη σειρά τους ν' αναγνωριστούν ως χαρακτηριστικά του Μύθου της Πτώσης σε ατομικό και κοσμικό επίπεδο.

Αυτή είναι και η αιτία που ο αφηγηματικός λόγος, πρώτον, μας αποτρέπει από το στενό αυτοβιογραφικό διάβασμα και, δεύτερον, μας οδηγεί μέσω της συνύπαρξης διαφόρων τεχνικών στο να συλλάβουμε το θέμα. Αρκετά στοιχεία συμβάλλουν στο πρώτο σημείο που θίξαμε:

I) Η ρευστότητα των χρονολογιών που δε συμφωνούν ούτε μεταξύ τους ούτε με τη βιογραφία του συγγραφέα. Ο ισχυρός ότι μ' αυτόν τον τρόπο μεθοδεύεται η μεταμφίεση και η

κάλυψη, νομίζω ότι δεν έχει απόλυτη ισχύ, επειδή εφαρμόζεται και σε περιπτώσεις όπου εντελώς εξωτερικά στοιχεία αποκλείονται την απευθείας ταύτιση συγγραφέα-πρωταγωνιστή (π.χ. «*Όνειρο στό Κῦμα*»). Αντίθετα, μια τέτοια χρονολόγηση νομίζω πως πρέπει να εκληφθεί ως υποβάθμιση της «ιστορικότητας» της ιστορίας και αναγωγή της σε σύμβολο.

II) Η συμβατικότητα του χώρου: Αναφέρονται δέδαια ορισμένοι τόποι της Σκιάθου, αλλά ο χώρος λειτουργεί ως προδολή της κάθε χρονικής στιγμής. Το παρελθόν ταυτίζεται πάντα με το φως και την ομορφιά, ενώ το παρόν κυριαρχείται από το σκοτάδι ή την εχθρότητα της φύσης.

III) Τα πρόσωπα ή τα προσωποποιημένα άψυχα παρουσιάζονται με τα ίδια ή παρόμοια κατηγορήματα. Για παράδειγμα, «ή δεκαπενταέτις παιδίσκη» στο «*Άμαρτίας Φάντασμα*» και η δρυς στο ομώνυμο διήγημα χαρακτηρίζονται ως «μάννα ζωῆς, δρόσος γλυκασμοῦ, μέλι τό ἐκ πέτρας». Η Μαχούλα στη «*Φαρμακολύτραια*» περιγράφεται ως «νύμφη καί ιέρεια καί γυνή», η δρυς ως «νύμφη τῶν δασῶν» και η Μοσχούλα στο «*Όνειρο στό Κῦμα*» ως «ἴνδαλμα... νηρής... νύμφη». Οι προσδιορισμοί αυτοί προσφέρουν μια κοινή εικόνα του άλλου (έμψυχου ή άψυχου) που συνδέεται με κάποια από τις δυο στιγμές και έχει διαφορετική λειτουργία ανάλογα με τις ανάγκες του κάθε αφηγήματος.

IV) Η ένδειξη «Διά τήν Ἀντιγραφήν» δεν είναι ένδειξη «ενόχων», δηλαδή ερωτικών διηγημάτων. Υπάρχει και στα «*Δαιμόνια στο Ρέμα*» που μνημονεύεται και το όνομα του συγγραφέα, ίδιο με το όνομα του πρωταγωνιστή. Θα ήταν τελικά πιο αποτελεσματικό να θεωρήσουμε και αυτή τη σύμβαση ως αποδέσμευση από στενά προσωπικά δεδομένα και αναγωγή τους σε γενικότερο που υπογραμμίζεται από το θέμα των διηγημάτων.

Όσον αφορά το δεύτερο στοιχείο (το ειδικό θέμα) ο αφηγηματικός λόγος προβάλλει εσωτερικά την αντίθεση ανάμεσα στην παιδική και στην ώριμη ηλικία μέσω ποικίλων τεχνημάτων. Συγκεκριμένα η παιδική ηλικία προβάλλεται ως άθραυ-

στη ολότητα με τη χρήση της αχρονικότητας του μύθου, της θαμιστικής αφήγησης, της εξωτερικής εστίασης που παραμένει στην επιφάνεια και της περιγραφής που ταυτίζει τον άνθρωπο με τη φύση. Το σημείο μεταστροφής (εάν και όποτε αναφέρεται), καθώς και η ωριμότητα προβάλλονται ως θραισματικότητα, απροσδιοριστία και έλλειψη. Αυτό επιτυγχάνεται με τη συνύπαρξη αλληλοαναιρούμενων προοπτικών, με τον περιορισμό στα όρια του ώριμου ήρωα που οδηγεί σε δραματοποιημένα αινιγμάτα, με την ειρωνεία και τέλος με την τροπικότητα της περιγραφής, που δεν ξέρει κανείς πόσο ανήκει στο θεατή και πόσο στο θέαμα.

Ότι παραμένει φαινομενικά άθραυστο είναι το πρώτο πρόσωπο που εκθέτει την εσωτερική περιπέτεια και ισοσταθμίζει την έλλειψη εξωτερικής πλοκής. Εφόσον, όμως, με την εσωτερική προσοβολή (foregrounding) τα συμφραζόμενα (context) αναδιπλώνονται προς το μήνυμα και το μερικό αποκτά καθολική αξία, το πρώτο πρόσωπο γίνεται ένα είδος Εγώ με άχρονη και διυποκειμενική σημασία. Αυτό σημαίνει πως η ταυτότητά του δεν αναφέρεται μόνο στο ειδικό υποκείμενο της αφήγησης που συμμετέχει και στην ιστορία, αλλά μπορεί να κατανοηθεί ως το Εγώ του ανθρώπου γενικά που, έχοντας χάσει τον παράδεισο, αγωνίζεται στο χάος της μεταπτωτικής του ψυχοσύνθεσης και κοινωνίας και αναζητεί τη «χρυσή» εποχή της παιδικής αθωότητας που συμβολίζει τη χαμένη ευτυχία. Μ' αυτό το πνεύμα μπορεί να δικαιολογηθεί και ο λυρισμός, τον οποίον πολλοί έχουν παρατηρήσει στα διηγήματα αυτά, ως υπέρθινη του συμπτωματικού της ατομικής περιπέτειας προς μια καθολική ιδέα.

Απ' αυτή την προοπτική τα διηγήματα αυτά του Παπαδιαμάντη αποτελούν μια καινοτομία στη χρήση της αυτοδιηγητικής αφήγησης στην αυγή του 20ού αιώνα στην Ελλάδα, αφού γύρω στο 1880 το «πρώτο πρόσωπο» σήμαινε «μιλῶ γιά πραγματικά γεγονότα πού είδα μέ τά μάτια μου ἢ πού τά ἀκουσα μέ τά ἀφτιά μου, ἀρνοῦμαι... τήν ἐπινόηση καί τήν φαντασία, δάντικαθιστώ τήν δλότητα μέ τή μερικότητα πού μόνη αύτη

συνδέεται μέ τήν προσωπική ἐμπειρία μου, ἐμπιστεύομαι μόνο στά βιώματά μου καί τά βιώματα τῶν συγχρόνων μου» (Μουλλάς, 1980, σ. 5 γ')

Τέλος, μπορούμε να πούμε ότι μια τέτοια ανάγνωση των διηγημάτων αυτών αποκαλύπτει ένα μετασχηματισμό στο νόημα της περίφημης παπαδιαμαντικής νοσταλγίας⁷. Δεν είναι πλέον μόνο νοσταλγία για το χώρο που ανεπαίσθητα περιβάλλει τον αναγνώστη, όταν ασύνειδα συγκρίνει την τωρινή του κατάσταση (Αθήνα, πόλη, πολιτισμός) μ' αυτή που περιγράφεται στο κείμενο (Νησί, χωριό, πρωτογονισμός). Γίνεται και νοσταλγία για το χρόνο, νοσταλγία για το χαμένο παράδεισο που δεν ξανακερδίζεται, ούτε με την καταφυγή στην επανάληψη του λειτουργικού χρόνου ούτε με την αντικατάστασή του μ' έναν εσωτερικό παράδεισο.

Κερδίζεται, πιθανόν μόνο μέσω του Γραψίματος που ανασυνθέτει το Εγώ απέναντι σ' ένα θραυσματικό ή ά-σχημο κόσμο ή απέναντι στην προσωπική αίσθηση ενοχής. Κι αυτή η πράξη όμως παγιδεύεται στην ίδια της την επιτυχία: «το να θυμάται κανείς είναι το να γνωστοποιεί και να ξαναχάνει αυτό που δεν πρόκειται ποτέ να επαναληφθεί» (λόγια του Barthes στη Sontag, 1982, σ. 480).

Σημειώσεις

1. Πδ. Πολίτης, 1979, σ. 238 και Στεργιόπουλος, 1979, σ. 263-64. Εξαίρεση αποτελεί ο Βαλέτας που περιλαμβάνει όλα τα διηγήματα που γράφτηκαν μεταξύ 1898-1902 στην «Ποιητική-μαγική περίοδο τής ἀκμῆς» (Βαλέτας, 1, σ. μδ') επισημαίνοντας τις θεματικές, τεχνικές και γλωσσικές καινοτομίες.

2. Η Σεφερλή (1962, σ. 612) δρίσκει επιπρόσθετα καταφανή έλλειψη οποιασδήποτε προσπάθειας για την ύπαρξη μύθου, πράγμα που ενισχύει τον καθαρά προσωπικό χαρακτήρα του διηγήματος.

3. Μια ερμηνεία θα μπορούσε να είναι ο συμβολικός θάνατος της ιδανικής Μαχούλας, που παντρεύεται ενάντια στη θέλησή της. 'Υστερα απ' αυτό το θάνατο απομένει το πρακτικό καθημερινό πρόσωπο με το οποίο ο ήρωας-αφηγητής συνεχίζει να σχετίζεται. Η «κοινή» τους τύχη, που μετατίθεται στο μέλλον, δεν αποκαλύπτεται.

4. Είναι χαρακτηριστικό ότι το όνομα του κοριτσιού που δίνεται στην κατοίκα είναι όνομα που δηλώνει ζώο. Επομένως η ονομασία κινείται κυκλικά: από το ζώο στον άνθρωπο και από τον άνθρωπο στο ζώο. Μια τέτοια κίνηση μπορεί με τη σειρά της να υποδηλώνει την ενότητα της αντίληψης του νεαρού βοσκού.

5. Αυτή η τεχνική δε μας αφήνει να αισθανθούμε καμιά χρονική απόσταση ανάμεσα στο παρόν της ιστορίας και στο αφηγείσθαι. Αισθανόμαστε δηλαδή το παρόν του ώριμου ήρωα ως το παρόν του αφηγείσθαι κι όχι ως αφήγηση που γράφτηκε πισωδρομικά από το παρόν. Τέτοιου είδους παρουσίαση διαψεύδει την εντύπωση που επικρατεί για τη διαφορά μεταξύ της «πρωτοπρόσωπης» της «τριτορρόδωσης» αφήγησης σχετικά με την ψευδαίσθηση της αμεσότητας. Ο Mendilow (1952, σ. 107) π.χ. ισχυρίζεται ότι μολονότι και οι αφήγησεις σε «τρίτο πρόσωπο και αυτές σε «πρώτο» αναφέρονται στο παρελθόν, τις πρώτες τις αντιλαμβανόμαστε ως πράξη «εν τω γίγνεσθαι», ενώ τις δεύτερες ως πράξεις που έχουν ήδη γίνει.

6. Η φράση «Σέ, νυμφίε μου, ποθῶ!» είναι παραφραση του ύμνου «Μόνον, Μάρτυς, ἔβδος ἐπίξητῷ Κύριον· μόνη τῇ αὐτοῦ ἀγαπήσει ψυχὴν προσέδησα», «Μῆναῖον Δεκεμβρίου», 1970, σ. 159. Το όνειρο της Μαχούλας εξάλλου μπορεί να συσχετιστεί με τους στίχους «δαιμόνων ἔξηφάνισας πληθύν...» (σ. 158), «Ρομφαίας ἀδράτων συνέτριψας ἔχθρῶν, Μάρτυς... δυνάμει τοῦ Σταυροῦ» (σ. 162), «Στομώσασα τό φρόνημα ἀγάπη θεϊκῇ, Μάρτυς... ἔνφος ὡράθης πάσας φάλαγγας συγκόπτον τῶν δαιμόνων ἐνθέω πεποιθήσει» (σ. 162). Τέλος, αξίζει ν' αναφέρουμε ότι η Αγία θανατώνεται στην πυρά, αλλά η «κατάφλεξης τοῦ πυρός» είναι γι' αυτή «δόξα» στην οποία έφτασε, αφού απέφυγε το «σκότος τῆς ἀπάτης» (σ. 161). Μόνον εάν θεωρήσουμε: α) ότι το πάθος του ήρωα περιγράφεται αντιθετικά προς την Ακολουθία της Φαρμακολύτριας που υπονοείται, β) ότι το πάθος του έρωτα είναι ένα είδος μαγείας, μπορούμε να δώσουμε στον τίτλο κυριολεκτική σημασία. Άλλιώς, πρέπει να τον θεωρήσουμε μάλλον ειρωνικό, δεδομένου ότι αναφέρεται περισσότερο στη Μαχούλα που λύνει τα προβλήματά της, όπως της κάνει ευχαρίστηση, παρά στην Αγία που δεν κάνει τίποτα.

7. Πλ. δυο μνείες για την παπαδιαμαντική νοσταλγία με διαφορετική ερμηνεία των γενεσιούνδρων αιτίων. Χάρης, 1979, σ. 32, 43-44,48 και Παπαϊωάννου, 1948, σ. 78, 92-94. Επίσης Τωμαδάκης, 1973, σ. 202-203.

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Στις προηγούμενες σελίδες εξετάσαμε διάφορες τεχνικές μέσω των οποίων μια ιστορία, πραγματική ή επινοημένη, μετασχηματίζεται σε παπαδιαμαντικό πεζογράφημα. Από τη μελέτη αυτή προέκυψαν κάποιες προτιμήσεις του Παπαδιαμάντη που συνιστούν αποκλίσεις από την ποιητική της πεζογραφίας και προσδιορίζουν το παπαδιαμαντικό κείμενο.

Όσον αφορά το χρόνο, η προτίμησή του για την παύση σε σχέση με τη σκηνή, για τη θαμιστική σε σχέση με τη μοναδική αφήγηση και για κάποιες μορφές αχρονικής διευθέτησης, μας επέτρεψαν να εντοπίσουμε την έννοια του κυκλικού-λειτουργικού χρόνου σ' ένα μεγάλο μέρος των διηγημάτων του συγγραφέα.

Ο συνδυασμός αυτών των επιλογών μπορεί ως ένα βαθμό να δικαιολογήσει την «άσθενη πλοκήν» (2,515) που χαρακτηρίζει το τυπικό παπαδιαμαντικό διήγημα. Θεωρώντας δηλαδή ότι την πλοκή τη συλλαμβάνουμε συνήθως ως ακολουθία πράξεων (με έμφαση στην αιτιότητα) που έχουν αρχή, μέσο και τέλος, όπου το μέσο προάγει την αρχή και το τέλος ολοκληρώνει το μέσο, δρισκόμαστε μπροστά σε μια γραμμική αντίληψη για το χρόνο. Μια τέτοια ακολουθία πράξεων, καθώς προχωρεί, γεννά προσδοκίες στον αναγνώστη και δημιουργεί μυστήριο. Αφηγήματα τέτοιου τύπου προσανατολίζονται προς το μέλλον: Τι θα συμβεί; Είναι ο τύπος του αφηγήματος που συνήθως «γαλβανίζει τήν περιέργειαν του ἀναγνώστου» (2,515) ή, για να δανειστούμε μια άλλη παπαδιαμαντική διατύπωση,

απευθύνεται «εἰς τήν φαντασίαν» κι όχι «εἰς τήν καρδίαν» (1,636).

Αναμφισβήτητα υπάρχουν διηγήματα του Παπαδιαμάντη που υιοθετούν αυτή τη δομή και χρησιμοποιούν το σχήμα του προς λύση προοβλήματος. Αυτό όμως σχετίζεται πάντοτε με τις ανάγκες του θέματος του αφηγήματος: Η περιέργεια ως αυτοσκοπός δεν παρατηρείται στο συγγραφέα μας (π.β. τη σχετική παρωδία στο «Θέρος-Έρος»).

Κατά συνέπεια το παπαδιαμαντικό διήγημα αποσκοπεί στο να εκθέσει ή ν' αποκαλύψει μια κατάσταση. Και μάλιστα η έκθεση αυτή δεν έχει άλλο σκοπό από το να φανερώσει, ξεπερνώντας το συμπτωματικό, την ουσία των πραγμάτων και των καταστάσεων. Ακόμη και η «στιγμή της κρίσης», όταν εμφανίζεται, μεταδίδεται μέσω επαναληπτικών τύπων και ή αφομοιώνεται με την καθημερινή ζουτίνα, ή εκφράζει μια αργή εσωτερική συνειδητοποίηση, παρά εξωτερική δράση.

Αυτή η διευθέτηση του αφηγηματικού χρόνου, που επιδρά στην άρθρωση της πλοκής, έχει ως επίπτωση και την ανατροπή των ιεραρχιών. Η περιγραφή κυριαρχεί και ο χαρακτήρας έρχεται σε δεύτερη μοίρα. Μολονότι δεν ασχοληθήκαμε ιδιαίτερα με το χαρακτηρισμό, ισχυριστήκαμε στα σχετικά κεφάλαια ότι, παρ' όλη την προσθήκη της σημαντικής λεπτομέρειας, ο Παπαδιαμάντης δε βλέπει τον άνθρωπο ως άτομο, αλλά ως μέρος συνόλου. Μπορούμε να πούμε, σύμφωνα με την τρέχουσα ορολογία, ότι οι περισσότεροι χαρακτήρες στον Παπαδιαμάντη είναι επίπεδοι. Αυτό πάντως δεν πρέπει να εκληφθεί ως μειονέκτημα. Επίπεδος χαρακτήρας δε σημαίνει αναγκαστικά έλλειψη βάθους (που στον Παπαδιαμάντη πιο πολύ συνάγεται, παρά περιγράφεται). Και σε καμιά περίπτωση δε σημαίνει έλλειψη ζωντάνιας. Ούτε σημαίνει ότι οι χαρακτήρες αυτοί αναγκαστικά συμποσούνται σε μερικούς τύπους. Εξάλλου πρέπει να παρατηρήσουμε ότι σε μερικές αφηγήσεις (π.χ. «Οἱ Χαλασσοχώρηδες»), η παρουσία τύπων σχετίζεται και είναι συνεπής με τις ανάγκες του αφηγήματος. Τέλος, πρέπει να επισημάνουμε ότι η επιλογή της ιδιότητας ή των ιδιοτή-

των με βάση τις οποίες δομούνται κάποιοι ενδιαφέροντες χαρακτήρες, μας επιτρέπει να τους διαβάσουμε ως σύμβολα ορισμένων τύπων.

Τη θέση μιας περίπλοκης ιστορίας «έπιδεξίως καί ἀπιθάνως ἔξυφασμένης» παίρνει η περιγραφή που δεν περιορίζεται να υπηρετεί την αφήγηση, αλλά εξαιτίας του μήκους και του ύφους της αποκτά ιδιαίτερο νόημα.

Υποστηρίζαμε ότι συχνά τα περιγραφικά μοτίβα αντικαθιστούν τους πυρήνες που ανοίγουν το δρόμο των επιλογών και δημιουργούν αγωνία. Σε πρώτη ματιά αυτά τα μοτίβα μπορεί να φαίνονται στατικά κι ελεύθερα, δηλαδή τέτοια που, αν μετακινηθούν, δε θ' αλλάξουν τη συνοχή της αφήγησης. Αν δώμας τα ενεργοποιήσουμε κατά τη διάρκεια της ανάγνωσης, τότε η χαλαρή και στατική αφήγηση αποκτά ιδιαίτερη σημασία. Δεδομένου μάλιστα, ότι η ενσωμάτωση στην αφήγηση ως όλο δεν αντιστοιχεί στις συνηθισμένες λειτουργίες της περιγραφής ως σκηνικού, η επιτυχημένη αποκατάσταση του παραδείγματος και η ένταξή του στο αφηγηματικό σύνταγμα δίνουν μια άλλη ικανοποίηση, ίσως την «ἄυλη χαρά τῆς τέχνης» σύμφωνα με τον Παλαμά. Αυτή η χαρά στο παπαδιαμαντικό διήγημα αντισταθμίζει την ενδεχόμενη απουσία αφηγηματικού ενδιαφέροντος εξαιτίας της έλλειψης του μυστηρίου. Σ' αυτή τη χαρά συμβάλλει και η γλώσσα της περιγραφής που προσθέτει την πατίνα στο παλιό. Ο αναγνώστης ξαναδρίσκει την ουσία των πραγμάτων όχι στην πορεία προς το μέλλον, όσο στην ανακάλυψη του παλιού με νέους συνδυασμούς που επιτρέπουν μια ανανεωμένη θέαση του κόσμου, αφού η περιγραφή δίνει από τη μια την εντύπωση της αλήθειας του αντικειμένου και από την άλλη προσκαλεί τον αναγνώστη μέσω του λεξιλογίου ν' αναγνωρίσει όχι μόνο το αντικείμενο αναφοράς, αλλά και τον τρόπο με τον οποίο περιγράφεται.

Αυτό το λεξιλόγιο είναι χρονικά τόσο εκτεταμένο και τόσο προσωπικό στους συνδυασμούς του, ώστε σπάνια ο αναγνώστης έχει την αίσθηση της παραπομπής σε συγκεκριμένο πολιτισμικό κώδικα, όπως συμβαίνει συνήθως με τη φεαλιστική

περιγραφή. Έτσι η παπαδιαμαντική περιγραφή γίνεται από την άποψη της λειτουργικότητάς της φορέας νοήματος – ή αλλιώς ένα ενδοκειμενικό *memento* – κι από την άποψη της γλώσσας ένα διακειμενικό *memorandum*.

Εάν η γλώσσα της περιγραφής είναι «θησαυρισμένη άπό άπανωτά στρώματα παιδείας», σύμφωνα με τον Ελύτη, ο διάλογος στον Παπαδιαμάντη υιοθετεί στο μεγαλύτερό του μέρος τη διάλεκτο της Σκιάθου και την καθομιλουμένη των μικροαστών της Αθήνας. Η γλώσσα αυτή, δημιουργώντας την ψευδαίσθηση της πραγματικότητας, αποσκοπεί στο γεωγραφικό, ψυχολογικό, κοινωνιολογικό, ιδεολογικό προσδιορισμό των ομιλητών σύμφωνα με τις απαιτήσεις του κάθε αφηγήματος. Ο διάλογος είναι σύντομος με περιορισμένη ακτίνα θεμάτων που οφείλεται και στην περιγραφόμενη πραγματικότητα (κλειστή κοινωνία) και στην υιοθετημένη προοπτική (φανερός αφηγητής). Η μονολογική ιδιότητα, που ιχνηλατήθηκε εξάλλου στον παπαδιαμαντικό διάλογο ερμηνεύτηκε κάθε φορά ανάλογα με το περικείμενο ως διαφορά μεταξύ χαρακτήρων, κόσμων, ιδεολογιών, ως στοιχείο του ελληνικού χαρακτήρα, ως ειρωνική υπογράμμιση της ανθρώπινης αδυναμίας για επικοινωνία.

Η απουσία πλήρους επικοινωνίας μεταξύ των χαρακτήρων αντισταθμίζεται από τους διάφορους βαθμούς σύγκλισης της μίμησης με τη διήγηση. Οι παπαδιαμαντικοί αφηγητές ανήκουν κατά κανόνα στην κατηγορία των αφηγητών που είναι τοποθετημένοι έξω από την ιστορία που διηγούνται κι έχουν από πρώτο χέρι γνώση για όλα τα στοιχεία, που υπερβαίνει τη γνώση των ηρώων. Εντούτοις, οι αφηγητές του Παπαδιαμάντη συχνά εγκαταλείπουν αυτή τη θέση και περιορίζονται σε μεγαλύτερο ή μικρότερο βαθμό στην προοπτική του ήρωα. Έτσι, αντί ν' ακούμε τη φωνή του ενός (διήγηση) ή του άλλου (μίμηση) βρισκόμαστε μπροστά σε πολλές ενδιάμεσες περιπτώσεις που αρχίζουν από τον εμποτισμό του αφηγηματικού κειμένου και φτάνουν ως τη σύμφυρση.

Εάν η περιγραφή θεωρηθεί ως μαρτυρία της γνώσης του αφηγητή, το σχόλιο ως άμεση έκφραση της ιδεολογίας του, ο

διάλογος ως φαινομενική εξαφάνισή του, τότε οι ενδιάμεσες καταστάσεις εφοδιάζουν τον αναγνώστη μ' ένα διφωνικό λόγο, δηλαδή μ' ένα λόγο που με το να μιμείται το λόγο του ήρωα, τον φορτώνει και με κάποιο σχόλιο, συνήθως ειρωνικό.

Αυτή η ποικιλία δείχνει ότι η παπαδιαμαντική αφήγηση δεν κυβερνιέται από μια μηδενική εστίαση και μόνο. Μάλλον χρησιμοποιεί μια εύκαμπτη προοπτική που καθορίζει τη θέση του αφηγητή έξω και μέσα στον κόσμο της ιστορίας, κοντά και μακριά από τους χαρακτήρες. Η συνύπαρξη απόστασης και εμπλοκής, αφ' ενός δεν αφήνει τον αναγνώστη να παραπλανηθεί κι αφ' ετέρου του επιτρέπει να προσεγγίσει και να διατηρήσει μια κριτική απόσταση από τους ήρωες – καλούς ή κακούς.

Είναι πια φανερό ότι αναγνωρίζουμε κι εμείς τη διαστρωμάτωση της γλώσσας στον Παπαδιαμάντη. Συμπληρωματικά μόνο προσπαθήσαμε να δείξουμε τη διαφορετική λειτουργία κάθε στρώματος.

Σκοπός του τελευταίου κεφαλαίου ήταν να επισημανθεί ότι ο περιορισμός του Παπαδιαμάντη σε απλή αυτοβιογράφηση καταλήγει σε μια σχετικά επίπεδη ανάγνωση του έργου του. Από τη δική μας ανάγνωση φάνηκε πώς με το συνδυασμό διαφόρων τεχνικών ο Παπαδιαμάντης κατόρθωσε να μετασχηματίσει ένα προσωπικό, πιθανώς, γεγονός σε διήγημα και μια ενδεχόμενη προσωπική εμπειρία σε πανανθρώπινη. Όταν στις αρχές του 20ού αιώνα η νεοελληνική πεζογραφία στρέφεται από το χωριό στην πόλη κι από το ειδύλλιο στον κοινωνικό προβληματισμό, ο Παπαδιαμάντης στρέφεται στο εσωτερικό πρόβλημα του ανθρώπου που έχοντας χάσει την ακεραιότητά του προσπαθεί μέσω της ανάμνησης (και της γραφής) να ξανακερδίσει την ταυτότητά του και να ξαναχτίσει το χαμένο του παράδεισο.

Από τα παραπάνω φάνηκε, ελπίζω, ότι μολονότι το παπαδιαμαντικό κείμενο δίνει αρχικά την εντύπωση ότι καταστέλλει τη φανερή παραπομπή σε κάποιες κατασκευαστικές συμβάσεις (οι κριτικοί λένε πως τα διηγήματά του μοιάζουν με

«φυσικά φαινόμενα»), η συστηματική εξέταση αποκάλυψε το σχηματισμό ενός προσωπικού συστήματος σε πολλά από τα διηγήματα.

Συγκεκριμένα η επαναλαμβανόμενη εμφάνιση ορισμένων τεχνικών μας επιτρέπει να συμπεράνουμε ότι οι επιλογές του Παπαδιαμάντη δεν είναι τυχαίες, αλλά καθορίζονται κάθε φορά από καλλιτεχνικά κριτήρια. Η επιλογή και η διάταξη των γεγονότων, το μήκος και το ύφος των περιγραφών, η ποικιλία στη μετάδοση του λόγου των ηρώων, οι εναλλαγές στην εστίαση και στη φωνή διευθετούνται κάθε φορά έτσι, ώστε να προδάλλουν τα στοιχεία που είναι σημαντικά από θεματική άποψη.

Τα θέματα του Παπαδιαμάντη, που τα συμπεράνουμε από την τεχνική παρουσίαση του περιεχομένου, δεν περιορίζονται στην κλειστή κοινωνία του χώρου και του χρόνου του, αλλά επεκτείνονται σε γενικότερα ανθρώπινα θέματα που ο συγγραφέας αντιμετωπίζει σύμφωνα με την Ορθόδοξη χριστιανική ιδεολογία του.

Η αξία του έργου από τη δική μας σκοπιά δεν έγκειται στην πρωτοτυπία ή μη των θεμάτων, αλλά στον τρόπο με τον οποίο οι τεχνικές αναπαράστασης συλλειτουργούν κάθε φορά προκειμένου να συμβολοποιήσουν με τον καταληλότερο τρόπο το θέμα που στάθηκε η πηγή της επιλογής τους. Έτσι, οι αποκλίσεις από την αφηγηματική νόρμα της θεατρικής πεζογραφίας ενορχηστρώνονται με τέτοιον τρόπο στον Παπαδιαμάντη, ώστε να συνδυάζουν τον εμπειρικό θεατρισμό με την ποίηση και την καθημερινότητα μιας περιορισμένης ζωής με την αιωνιότητα της φύσης. Αυτό καταλήγει στη σύλληψη των μόνιμων ανθρώπινων χαρακτηριστικών μέσω ενός ελάχιστου κοινότοπων πράξεων μ' έναν υπαινικτικά συμβολικό τρόπο.

Απ' αυτή την άποψη μπορεί να ισχυριστεί κανείς ότι, μολονότι ο Παπαδιαμάντης δημοσίευε διηγήματα σ' εφημερίδες και περιοδικά για να κερδίσει το ψωμί του, εντούτοις δεν κατασκεύασε τα έργα του σύμφωνα με τον κώδικα της εποχής και τις αναγνωστικές προσδοκίες. Οι αποκλίσεις του από τη

ρεαλιστική γραφή που εξυπηρετούν προφανώς το ιδεολογικό του μήνυμα δημιούργησαν αυτή τη «μαγεία» που δεν μπορούν εύκολα ν' αγγίξουν οι κριτικοί.

Σήμερα έχουμε την ευκαιρία με την εφαρμογή διαφόρων μεθόδων να καταλάβουμε την πολλαπλότητα των παπαδιαμαντίκων κειμένων. Και τούτη η εργασία νομίζω πως αποκάλυψε – μέσα από την αφηγηματολογική ποιητική – τις μήτρες του νοήματος που μας δύναμεν να συλλάβουμε αυτές τις σημασιολογικές αποχρώσεις που αλλιώς θα έμεναν απαρατήρητες.

Στην προσπάθειά μας χρησιμοποιήσαμε τυπολογίες και σχηματοποιήσεις που μπορεί να θεωρηθούν είτε υπερβολικές είτε καταστροφικές για την «ομορφιά» του κειμένου. Αυτή η διαδικασία όμως ανήκει στους όρους κάθε εσωτερικής προσέγγισης. Άλλος την πραγματοποιεί με μεγαλύτερη επιδεξιότητα κι άλλος με μικρότερη. Σαν δικαιολογία για κάθε έλλειψη επιδεξιότητας στην προσπάθειά μας παραθέτουμε τα λόγια του Μαγιακόφσκι (το παραθ. στον Wellek, 1982, σ. 134): «Τα παιδιά – και οι νέες σχολές της κριτικής – έχουν πάντα περιέργεια να μάθουν τι δρίσκεται μέσα σ' ένα χαρτονένιο άλογο. Μετά την εργασία [μας]... το εσωτερικό των χάρτινων αλόγων και ελεφάντων [πιθανόν] αποκαλύφθηκε. Εάν το άλογο χάλασε λίγο – εξαιτίας της πράξης μας – θα πούμε: Συγχωρέστε μας».

ΕΠΙΜΕΤΡΟ I

ΑΝΑΛΥΤΙΚΟΣ ΠΙΝΑΚΑΣ ΤΩΝ ΑΝΑΧΡΟΝΙΩΝ ΚΑΤΑ ΤΟΝ GENETTE

ΑΝΑΛΗΨΗ

ΕΞΩΤΕΡΙΚΗ
Μια ανάληψη της οποίας η έκταση πραγμάτευε εξωτερική προστασία στην έκταση της πρώτης αφήγησης.

ΕΣΩΤΕΡΙΚΗ
Μια ανάληψη της οποίας η έκταση είναι μεταγενέστερη από το εναρχικό σημείο της αφήγησης.

ΜΙΚΤΗ
Μια ανάληψη της οποίας η απόσταση πρηγμάτευε πάνω σ' ένα σημείο προγενέστερο από το εναρχικό σημείο της πρώτης αφήγησης και της οποίας η έκταση φάνεται σ' ένα σημείο μεταγενέστερο από την αρχή της πρώτης αφήγησης.

ΟΜΟΔΙΗΓΗΤΙΚΗ
Είναι μια ανάληψη που ασχολείται με την ίδια γενανή δράση με την οποία ασχολεύεται και η πρώτη αφήγηση.

ΕΤΕΡΟΔΙΗΓΗΤΙΚΗ
Είναι μια ανάληψη που σχετίζεται με μια γενανή δράσης διεφεύκτη στο περιεχόμενο από αυτή της πρώτης αφήγησης.

ΣΥΜΠΛΗΡΩΜΑΤΙΚΗ
Είναι μια ανάληψη που αναδρομικά συμπληρώνει το κενό που σηματίζεται προηγουμένως, είτε από την πρόσκαιη αποτύπωση λόγος πληροφορίας (έλεγχη) είτε από την προέλευση ενός από τα απαρτιστικά στοιχεία της κατάστασης.

ΕΠΑΝΑΛΗΓΗΤΙΚΗ
Είναι η ανάληψη που ξανααναρέθεται σ' ένα γεγονός που έχει ήδη μηγμονευτεί.

ΠΛΗΡΗΣ
Είναι το είδος της αναδρομής που ενώνεται με την πλήρη χρονικά ενώνεται με την πρώτη αφήγηση χωρίς κενούς μεταξύ των δύο τηματισμών της μεταδίαισης.

ΠΡΟΛΗΨΗ

ΕΞΩΤΕΡΙΚΗ

Είναι μια πρόληψη που αναφέρεται σ' ένα γεγονός που συμβαίνει ήδη από τα χρονικά διάστημα πρώτης αφήγησης.

ΕΣΩΤΕΡΙΚΗ

Είναι μια πρόληψη που δύσκεται μέσα στα όρα της πρώτης αφήγησης, αλλά έχει συμβεί μεταγενέστερο από το σημείο που εμφανίζεται.

ΕΤΕΡΟΔΙΗΓΗΤΙΚΗ

Είναι μια πρόληψη που σχετίζεται με μια γεγονότια δράσης διαφορετική στο περιεχόμενο απ' αυτή της πρώτης αφήγησης.

ΟΜΟΔΙΗΓΗΤΙΚΗ

Είναι μια πρόληψη που σχετίζεται με την ίδια γεγονότια δράσης, δην τη σήστη αφήγησης.

ΣΥΜΠΛΗΡΩΜΑΤΙΚΗ

Είναι μια πρόληψη που γενίεται εκ των προτέρων ήδη μεταγενέστερο χενό.

ΕΠΑΝΑΛΗΠΤΙΚΗ

(προμηνύμενης)
Είναι μια πρόληψη που «επαναλαμβάνεται» – έπειτα και λίγο πριν γενέστερα – ένα μελλοντικό αφηγηματικό τημάτια.

Προσήμανση vs προμηνύμενη

Απλοί δεικτές, οι οποίοι αποκαθίστασι μόνον αργότερα στο κείμενο.

Έχω: Είναι η διάρκεια της αναρρονας στην ωρολή.
Απόσταση: Είναι το διάστημα στην ωρολή μεταξύ της αναρρονας και της πρώτης αφήγησης.

ΕΠΙΜΕΤΡΟ II

Θαμστική Αφήγηση

Η θαμστική αφήγηση είναι μια συνοπτική αφήγηση μιας σειράς επαναλαμβανομένων γεγονότων που αποτελούν τις ενότητες της σειράς αυτής. Η σχέση μεταξύ της σειράς και των ενοτήτων που την αποτελούν μπορεί να εξαστούει με τη δοθεία του καθορισμού (determination) και της ειδικευσης (specification).

Καθορισμός

Ο ορισμός των διαχρονικών ορίων της σειράς

Επίκενη

Ο προσδιορισμός του ρυθμού της επανάληψης των ενοτήτων που αποτελούν τη σειρά.

οριστική

αριστη

υποδειχνύεται από κάποιο

επιδρομα

(π.χ. συχνά)
απόλυτη

δείχνει κλανονική συχνότητα
(π.χ. κάθε μέρα)

φανερός

ορίζεται από την ένδειξη της αρχής
και του τέλους των γεγονότων

υπονοούμενος

απεριόριστη
επανάληψη

αόριστος

η αρχή δε σημειώνεται
με αριθμεία

στεπτική

δείχνει τη συχνότητα με πιο σκανόνιστο τρόπο
που διατηρεί, πάντως, κάποιουν
αντηρό ρυθμό επανάληψης.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

α) Ελληνική

- Αγρας, Τ. (1979), «Πώς δλέπομε σήμερα τόν Παπαδιαμάντη». *Στον Τριανταφυλλόπουλο* (εκδ.), σ. 119-188.
- Αργυρίου, Α. (1979) «'Ενα 'Ανεπανάληπτο Παράδειγμα». *Στον Τριανταφυλλόπουλο* (εκδ.), σ. 247-251.
- Βαλέτας, Γ. (1954) «'Αλ. Παπαδιαμάντης: "Γυνή Πλέουσα"», *Ελληνική Δημιουργία*, 13, 11-20.
- (1972) 'Αλέξανδρον *Παπαδιαμάντη*, "Απαντα. Επιμέλεια Γ. Βαλέτας. Τόμ. 6. Αθήνα: Γιοβάνης.
- Vitti, M. (1978) *Ιστορία τῆς Νεοελληνικῆς Λογοτεχνίας*. Αθήνα: Οδυσσέας, σ. 262-267.
- (1980) *Ίδεολογική Λειτουργία τῆς 'Ελληνικῆς 'Ηθογράφιας. Δεύτερη Έκδοση*, Αθήνα: Κέδρος.
- Βουτερίδης, Ηλ. (1911) «'Ο Παπαδιαμάντης», εφ. *Σκοτι*, 6 Ιανουαρίου.
- (1931) 'Αλ. Παπαδιαμάντης – 'Αλ. Μωραϊτίδης. 'Η ζωή τους καί το ἔργο τους. Αθήνα: Ζηχάκης.
- Γλέζος, Π. (1981) «'Ο Παπαδιαμάντης μας». *Στα Τετράδια «Ευθύνης* 15, σ. 25-33.
- Δημαράς, Κ.Θ. (1972) *Ιστορία τῆς Νεοελληνικῆς Λογοτεχνίας*. Πέμπτη έκδοση. Αθήνα: Ίκαρος, σ. 381-384.
- Δημητριάδου, Ν. (1981) «Παπαδιαμαντικές Προσωπογραφίες» *Στον Τριανταφυλλόπουλο* (εκδ.), σ. 67-76.
- Ελύτης, Οδ. (1977) *'Η Μαγεία τοῦ Παπαδιαμάντη*. Αθήνα: Ερμείας.
- Ζερδός, Ι. (1912) «'Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης». Εισαγωγή στον τόμο 'Α. Παπαδιαμάντη, *Πασχαλινά Διηγήματα*. Εν Αθήναις: Φέξης.
- (1934) «Φιλολογικά». *Στον Κατσίμπαλη*, σ. 23-26.
- Θέμελης, Γ. (1961) «'Ο Παπαδιαμάντης καί ὁ Κόσμος του». Ανατύ-

- πωση από τα *Χρονικά του Πειραιατικού Σχολείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης*. Θεσσαλονίκη.
- (1975) 'Η διδασκαλία τῶν Νέων Ἑλληνικῶν. Τό Πρόβλημα τῆς Ἐρμηνείας. Τόμ. Β'. Θεσσαλονίκη: Κωνσταντινίδης.
 - Ιωάννου, Γ.** (1977) «Ο Μπαρμπα-Γιώργος καὶ ὁ Κυρ-Ἀλέξανδρος», εφ. *Καθημερινή*, 6 Φεβρουαρίου.
 - Καβάφης, Κ.** (1908) [Γνώμη περὶ Ἀλεξάνδρου Παπαδιαμάντη], *Νέα Ζωή (Αλεξάνδρειας)*, 4, 822.
 - Κακλαμάνος, Δ.** (1908) «Ἀλέξανδρος Παπαδιαμάντης», *Νέα Ζωή (Αλεξάνδρειας)*, 4, 803-806.
 - Καλταμπάνος, Ν.** (1983) 'Υφολογική Προσέγγιση στή «Φόνισσα» τοῦ Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη. Αθήνα [Διδ. διατρ. Παν/μίου Θεσσαλονίκης].
 - Καμπερίδης, Λ.** (1981) «Ἄρρας Λεπτῆς Ἐγκάλεσμα». *Στον Τριανταφύλλοπουλο* (εκδ.), σ. 207-231.
 - Καρφαβίτσας, Α.** (1911) «Ο Κυρ-Ἀλέξανδρος», *Ο Καλλιτέχνης*, 1, 332-335.
 - Καρπόζηλου, Μ.** (1981) «Τά Ἀφιερώματα τῶν περιοδικῶν στὸν Ἀλέξανδρο Παπαδιαμάντη». *Στον Τριανταφύλλοπουλο* (εκδ.), σ. 445-462.
 - Κατσίμπαλης, Γ.Κ.** (1934) Ἀλέξανδρος Παπαδιαμάντης: Πρῶτες Κρίσεις καὶ Πληροφορίες. *Βιβλιογραφία*. Αθήνα: Εστία.
 - (1938) Συμπλήρωμα *Βιβλιογραφίας Ἀ. Παπαδιαμάντη*. Αθήνα: Εστία.
 - Κεχαγιόγλου, Γ.** (1981) «Ἀλέξανδρος Παπαδιαμάντη “Ο Ἐρωτας στά Χιόνια”: Γραμματική, Λογική και Ποιητική τοῦ Μεσαίου Ἐρωτα». *Στον Τριανταφύλλοπουλο* (εκδ.), σ. 233-285.
 - Κούσουνλας κ.ά.** (1981) Κούσουνλας Λ. Μηλιώνης Χ., Παγανός Γ., Τριανταφύλλοπουλος, Ν.Δ., Νεοελληνικά: Διδακτικά Δοκίμια γιά τό Λύκειο. Δεύτερη Ἐκδοση Συμπληρωμένη. Αθήνα: Παπαζήσης.
 - Λορεντζάτος, Ζ.** (1979) «Ἀλέξανδρος Παπαδιαμάντης. (Πενήντα χρόνια ἀπό τό θάνατό του).» *Στον Τριανταφύλλοπουλο* (εκδ.), σ. 209-226.
 - Μαλεβίτσης, Χ.** (1981) «Ὑπό τήν Σκέπη τῆς Γλυκοφιλούσας». *Στα Τετράδια «Ευθύνης* 15, σ. 67-92.
 - Μελάς, Σπ.** (1911) «Ἀλέξανδρος Παπαδιαμάντης», εφ. *Χρόνος*, 5 Ιανουαρίου.
 - (1954) «Ἀλέξανδρος Παπαδιαμάντης (Ἐνα Σκίτσο)» *Ἑλληνικὴ Δημιουργία*, 13, 5-10.

- Μερακλής, Μ.Γ.** (1981), «“Ηθογραφικός Νατουραλισμός”: Μερικά σχόλια στό “Φτωχό “Άγιο” τοῦ Παπαδιαμάντη». *Στον Τριανταφύλλοπούλο* (εκδ.), σ. 299-305.
- Merlier, Ο.** (19346) *Α.Παπαδιαμάντη Γράμματα*. Αθήνα: Σύλλογος προς Διάδοσιν Ωφελίμων Βιβλίων.
- (1941) «'Από τή “Σκιάθο, το 'Ελληνικό Νησί”» *Νέα Εστία* 30, 50-53.
- Μιχαλόπουλος, Φ.** (1933) *Ο Παπαδιαμάντης*. (*Ένα Ψυχομετρικό Σημείωμα*). Αθήνα: Έκδοση περ. «Σήμερα».
- Μοσχονάς, Εμ.** (1981) *Άλεξανδρος Παπαδιαμάντης*. *Άλληλογραφία*. Αθήνα: Οδυσσέας.
- Μουλλάς, Π.** (1974) *A. Παπαδιαμάντης Αὐτοβιογραφούμενος*. Αθήνα: Ερμής.
- (1980) *Γ.Μ. Βιζυηνός: Νεοελληνικά Διηγήματα*. Αθήνα: Ερμής.
- Μπαλάνος, Δ.Σ.** (1941) «'Ο Παπαδιαμάντης. Θρύλος καί Πραγματικότης», *Νέα Εστία*, 30, 24-28.
- Μπαστιάς, Κ.** (1974) *Παπαδιαμάντης*. Δεύτερη Έκδοση. Αθήνα: Ιωάννης Κ. Μπαστιάς.
- Νιφδάνας, Π.** (1908) «Τό 'Εργον τοῦ 'Αλεξάνδρου Παπαδιαμάντη», *Νέα Ζώή (Αλεξανδρείας)*, 4, 807-811.
- (1979) «'Άλεξανδρος Παπαδιαμάντης». *Στον Τριανταφύλλοπούλο* (εκδ.), σ. 39-49.
- Ξενόπουλος, Γρ.** (1971) «"Απαντα»». Τόμ. 11ος. Αθήνα: Μπίρης.
- Οικονόμου, Ζ.** (1979) *Ο Παπαδιαμάντης καί τό Νησί του (Μικρογραφία τῆς Ανθρωπότητας)*. Αθήνα: Κέδρος.
- Παλαμάς, Κ.** (1979) «'Άλεξανδρος Παπαδιαμάντης». *Στον Τριανταφύλλοπούλο* (εκδ.), σ. 27-36.
- Παναγιωτόπουλος, Ι.Μ.** (1951) «'Η Παρένθεση τοῦ Παπαδιαμάντη». *Νέα Εστία* 49, 288-292.
- Παπαϊωάννου, Μ.Μ.** (1948) *Η θρησκευτικότητα τοῦ Παπαδιαμάντη*. Αθήνα.
- Παπατσώνης, Τ.Κ.** (1972) *"Οπου ἦν Κῆπος*. Αθήνα: Οι Εκδόσεις των Φίλων.
- Παπαχρίστου, Κ.** (1947) *Ο "Αγνωστος Παπαδιαμάντης*. Αθήνα.
- Πεντζίκης, Ν.Γ.** (1970) *Πρός 'Εκκλησιασμόν*. Θεσσαλονίκη: Πατριαρχικόν Ίδρυμα Πατερικών Μελετών.
- Πλάκας, Δ.** (1981) «'Η Ρομαντική Διάσταση τοῦ Παπαδιαμάντη». *Στα Τετράδια «Ευθύνης»*, 15, σ. 184-202.
- Πλησής, Κ.** (1981) «'Ο Παπαδιαμάντης καί δ Κόσμος του». *Στα Τε-*

τράδια «Ευθύνης» 15, σ. 148-155.

Πολίτης, Λ. (1979) «Εἰσαγωγή στό “Βαρδιάνο στά Σπόρκα”». *Στον Τριανταφυλλόπουλο* (εκδ.) σ. 237-244

Πρωτοπαπά, Γλ. (1952) «‘Η “Φόνισσα” τοῦ Παπαδιαμάντη», *Ελληνική Δημιουργία*, 10, 747-750.

Ράμφος, Στ. (1976) *Ή Παλινωδία τοῦ Παπαδιαμάντη*. Αθήνα: Κέδορος.

Ρωμαίος, Κ. (1979) «Τό Γλωσσικό Ἰδίωμα τῆς Σκιάθου καὶ οἱ Διάλογοι τοῦ Παπαδιαμάντη». *Στον Τριανταφυλλόπουλο* (εκδ.), σ. 191-206.

Σακελλίων, Γ. (1978) *Σύγχρονες Πολιτικές Διαστάσεις στό ἔργο τοῦ Ἀλέξανδρου Παπαδιαμάντη*. Θεσσαλονίκη: Δωδώνη.

Σαχίνης, Α. (1958) «‘Η “Φόνισσα” τοῦ Παπαδιαμάντη: Σχέδιο ‘Ερμηνείας», *Νέα Εστία*, 63, 21-23.

Saunier, M. (1976) «Παπαδιαμάντης δ ‘Υπονομευτικός». *Αντί*, περ. Β' 48, 38-39.

Σεφερδή – Βέη, Εν. (1962) Ἀλέξανδρου Παπαδιαμάντη *Ἄπαντα τά μέχρι τοῦ θανάτου του δημοσιευθέντα*. Τομ. Γ'. Αθήνα.

Σπανδωνίδης, Π.Σ. (1960) «‘Ἀλέξανδρος Παπαδιαμάντης. Ὁ Θεατής τῆς Γῆς: ‘Η Προσωπικότητα καὶ τό ‘Ἐργο του». Ανάτυπο από την *Ηπειρωτική Εστία*. Ιωάννινα.

Σταφυλάς, Μ. (1980) *Ο Ἐπαναστατημένος Χριστιανός Ἀλέξανδρος Παπαδιαμάντης. (Προσπάθεια Ἀπομνθοποίησης)*. Νεοελληνικά Αφιερώματα-3.

Στεργιόπουλος, Κ. (1979) «‘Ο Παπαδιαμάντης Σήμερα: Διαίρεση καὶ Χαρακτηριστικά τῆς Πεζογραφίας του». *Στον Τριανταφυλλόπουλο* (εκδ.), σ. 255-274.

Τετράδια «Ευθύνης» 15 (1981). Μνημόσυνο τοῦ Ἀλέξ. Παπαδιαμάντη. Ἐβδομήντα χρόνια ἀπό τήν Κοίμησή του. Αθήνα.

Τριανταφυλλόπουλος, Δ. (1981) «‘Ο Ἀλέξανδρος Παπαδιαμάντης καὶ ἡ Τέχνη τῆς ‘Ορθοδοξίας». *Στον Τριανταφυλλόπουλο* (εκδ.), σ. 177-196.

Τριανταφυλλόπουλος, Ν.Δ. (1978) *Δαιμόνιο Μεσημβρινό: Ἐντεκα Κείμενα γιά τὸν Παπαδιαμάντη*. Αθήνα: Γρηγόρης.

– (εκδ.) (1979) *Ἀλέξανδρος Παπαδιαμάντης. Εἴκοσι Κείμενα γιά τὴν ζωὴν καὶ τό ἔργο του*. Αθήνα: Οι Εκδόσεις των Φίλων.

– (εκδ.) (1981) *Φῶτα-Όλόφωτα. Ἔνα Ἀφιέρωμα στὸν Παπαδιαμάντη καὶ τὸν Κόσμο του*. Αθήνα: Ε.Λ.Ι.Α.

- (1981b) «Τό Μοιρολόγι τῆς Φώκιας» Στον Κούσουλα, κ.ά. σ. 327-335.
- Τωμαδάκης, Ν.Β.** (1973) «Ο Ἀμαρτωλός Παπαδιαμάντης: Ἡ Ἀγωνία – Ἡ Μετάνοια – Ἡ Λύτρωσις». Στον τόμ.: *Μορφαὶ τῆς Μαγνησίας*. Βόλος, σ. 197-217.
- Φουσάρας, Γ.Ι.** (1940) *Βιβλιογραφικά στόν Παπαδιαμάντη*. Αθήνα.
- Φωκάς, Ν.** (1977) «Ἡ Νίκη τοῦ Παπαδιαμάντη», εφ. *Καθημερινή*, 10 Μαρτίου.
- (1981) «Ἡ Ἀνορθόδοξη Κλίμακα». Στα Τετράδια «Ευθύνης» 15, σ. 156-165.
- Χαλβατζάκης, Μ.** (1960) *Ο Παπαδιαμάντης μέσα ἀπό τὸ ἔργο του*. Αλεξάνδρεια.
- Χάρης, Π.** (1941) «Ἐπειτ' ἀπό τριάντα χρόνια». *Νέα Εστία*, 30, 185-206.
- (1979) *Ἐλληνες Πεζογράφοι*. Τόμ. Α', Τείτη Έκδοση. Αθήνα: Εστία, σ. 9-62.
- Χαριτάκης, Γ.** (1941) «Ἡ Παιδοκτονία τῆς “Φόνισσας”», *Νέα Εστία*, 30, 47-49.
- Χατζόπουλος, Δ.** (1893) «Ἀλέξανδρος Παπαδιαμάντης», εφ. *Το Αστυν*, 26-27 Μαρτίου.
- Χατζόπουλος, Κ.** (1913) «Ποιητική Τέχνη – Παπαδιαμάντης», *Νέα Ζωή (Αλεξανδρείας)*, 8, 33-34.
- Χειμώνας, Χρ.** (1977) «Συμβολή στήν περί Παπαδιαμάντη βιβλιογραφία», περ. *Σκιάθος*, τευχ. 5, 98-121.
- (1981) «Συμβολή στήν περί Παπαδιαμάντη βιβλιογραφία. Σειρά Β'», *Στον Τριανταφυλλόπουλο* (εκδ.), σ. 473-504.
- Χιωτέλλη, Κ.** (1981) «Συνομιλώντας μέ τόν “Ξεπεσμένο Δερβίση”». *Στον Τριανταφυλλόπουλο* (εκδ.), σ. 359-367.

6) Ξένη

- Bakhtin, M.** (Baxtin, M.) (1971) «Discourse Typology in Prose». *Στονς Matejka-Pomorska* (εκδ.) σ. 176-196.
- (1981) *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Trans. C. Emerson and M. Holquist. Austin and London: University of Texas Press.
- Bal, M.** (1977) *Narratology: Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes*. Paris: Klincksieck.

- (1981) «The laughing mice, or: on Focalization», *Poetics Today*, 2:2, 202-210.
- Banfield, A.** (1978) «Where epistemology, style, and grammar meet literary history: the development of represented speech and thought», *New Literary History*, 9, 415-454.
- Barthes, R.** (1968) «L' effet de réel», *Communications*, 11, 84-89. Στα Αγγλικά (1982), «The reality effect». Στον Todorov (εκδ.), σ. 11-17.
- (1977) «Introduction to the Structural Analysis of Narratives». Στον Heath (εκδ.), σ. 79-124.
- Bonheim, H.** (1982) *The Narrative Modes: Techniques of the short story*. Cambridge: D.S. Brewer.
- Bonnefis, Ph.** (1981) «The Melancholic Describer», *Yale French Studies*, 61, 145-175.
- Booth, W.C.** (1961) *The Rhetoric of Fiction*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Bronzwaer, W I.** (1978) «Implied Author, Extradiegetic Narrator and Public Reader: Gérard Genette's narratological model and the reading version of *Great Expectations*», *Neophilologus*, 62, 1-18.
- (1981) «Mieke Bal's concept of focalization: a critical note», *Poetics Today*, 2:2, 193-201.
- Burbank, J. – Steiner, P.** (εκδ.), (1977) *The Word and Verbal Art. (Selected Essays by J. Mukařovský)*. New Haven and London: Yale University Press.
- Chambers, R.** (1978) *Meaning and Meaningfulness: Studies in the Analysis and Interpretation of Texts*. Lexington-Kentucky: French Forum, Publishers.
- Chatman, S.** (1978) *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca and London: Cornell University Press.
- Cohn, D.** (1966) «Narrated Monologue: Definition of a Fictional Style», *Comparative Literature*, 18, 97-112.
- (1978) *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton N.J.: Princeton University Press.
- Corti, M.** (1978) *An Introduction to Literary Semiotics*. Trans. M. Bogat and A. Mandelbaum. Bloomington and London: Indiana University Press.
- Culler, J.** (1974) *Flaubert: The Uses of Uncertainty*. London: Elek.

- (1975) *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*. London and Henley: Routledge and Kegan Paul.
- (1978) «On Trope and Persuasion», *New Literary History*, 9, 607-618.
- (1981) *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction*. London and Henley: Routledge and Kegan Paul.
- Doležel, L.** (1973) *Narrative Modes in Czech Literature*. Toronto: University of Toronto Press.
- Ferguson, S.** (1979) «The Face in the Mirror: Authorial Presence in the Multiple Vision of Third-Person Impressionist Narrative», *Criticism*, 21, 230-250.
- Furst, L. – Skrine, P.** (1971) *Naturalism*. London: Methuen.
- Genette, G.** (1972) *Figures III*. Paris: Seuil.
- (1980) *Narrative Discourse*. Trans. J. Lewin. Oxford: Blackwell.
- (1982) *Figures of Literary Discourse*. Trans. A. Sheridan. Oxford: Blackwell.
- (1982b) «Criticism and Poetics». Στον Todorov (εκδ.), σ. 8-10.
- (1983) *Nouveau Discours du Récit*. Paris: Seuil.
- Głowiński, M.** (1974) «Der Dialog im Roman», *Poetica*, 6,1-16.
- Gusdorf, G.** (1980) «Conditions and Limits of Autobiography». Στον Olney (εκδ.), σ. 28-48.
- Hamon, Ph.** (1972) «Qu' est-ce qu' une description?», *Poétique*, 12, 465-485.
- (1981) *Introduction à l' Analyse du Descriptif*. Paris: Hachette.
- (1981 6) «Rhetorical Status of the Descriptive», *Yale French Studies*, 61, 1-26.
- (1982) «What is a description?». Στον Todorov (εκδ.), σ. 147-178.
- Heath, St. (εκδ.)** (1977) *Roland Barthes: Image-Music-Text*. London: Fontana/Collins.
- Kermode, F.** (1967) *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction*. New York: Oxford University Press.
- Lascaris, P.** (1955) *Images et Figures de la Grèce. (Alexandre Papadimandis: Nouvelliste et «Moine dans le siècle»)*, Paris: Les Belles-Lettres, σ. 58-91.
- Lemon, L.T. – Reis, M.J. (εκδ.)** (1965) *Russian Formalist Criticism: Four Essays*. Lincoln and London: University of Nebraska Press.

- Lessing, G.E.** (1930) *Laocoön. Nathan the Wise. Minna von Barnhelm*. Ed. and Trans. W.A. Steel. London, New York: J.M. Dents-E.P. Dutton.
- Lodge, D.** (1979) *The Modes of Modern Writing: Metaphor, Metonymy and the Typology of Modern Literature*. Second Impression. London: Edward Arnold.
- (1981) *Working with Structuralism: Essays and Reviews on Nineteenth - and Twentieth-Century Literature*. London, etc.: Routledge and Kegan Paul.
- Matejka, L.-Pomorska, K.** (εκδ.) (1971) *Readings in Russian Poetics*. Cambridge Mass., and London: The MIT Press.
- McHale, B.** (1978) «Free Indirect Discourse: A survey of recent accounts», *Poetics and Theory of Literature*, 3, 249-287.
- Mendilow, A.A.** (1952) *Time and the Novel*. London: Peter Nevill.
- Merlier, O.** (1934) *Skiathos île grecque*. Paris: Les Belles-Lettres.
- (1965) *Papadiamandis*. Nouvelles traduit du grec et présentées par-Athènes.
- Miller, Hillis J.** (1981) «Topography in *The Return of the Native*», *Essays in Literature*, 8, 119-134.
- Mukařovský, J.** (1977) «Two Studies of Dialogue». *Στοιχ* Burbank-Steiner (εκδ.), σ. 81-115.
- Oliney, J.** (εκδ.) (1980) *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*. Princeton N.J.: Princeton University Press.
- Pascal, R.** (1977) *The Dual Voice: Free Indirect Speech and its Functioning in the Nineteenth-Century European Novel*. Manchester: Manchester University Press.
- Prince, G.** (1980) «Introduction to the Study of the Narratee». *Στην* J.P. Tompkins (εκδ.) σ. 7-25.
- Rees, C.J.v.** (1981) «Some Issues in the Study of Conceptions of Literature: A Critique of the Instrumentalist View of Literary Theories», *Poetics*, 10, 49-89.
- Reid, J.** (1977) *The Short Story*. London and New York: Methuen.
- Ricardou J.** (1978-79) «Time of the Narration, Time of the Fiction», *James Joyce Quarterly*, 16, 1/2, 7-15.
- Riffaterre, M.** (1981) «Descriptive Imagery», *Yale French Studies*, 61, 107-125.

- Rimmon, S.** (1976) «A Comprehensive Theory of Narrative: Genette's *Figures III* and the Structuralist Study of Fiction», *Poetics and Theory of Literature*, 1, 33-62.
- Rimmon-Kenan, S.** (1983) *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. London and New York: Methuen.
- Romberg, B.** (1962) *Studies in the Narrative Technique of the First-Person Novel*. Lund: Almqvist and Wiksell.
- Rossum-Guyon, F.** (1970) *Critique du Roman*. Paris: Gallimard.
- Scholes, R.** (1974) *Structuralism in Literature: An Introduction*. New Haven and London: Yale University Press.
- Schorer, M.** (1967) «*Technique as Discovery*». *Στον* Stevick (εκδ.), σ. 65-84.
- Shklovsky V.** (1965) «Art as Technique». *Στον* Lemon-Reis (εκδ.), σ. 5-24.
- Sontag, S.** (εκδ.) (1982) *A Barthes Reader*. London: Jonathan Cape.
- Sparmacher, A.** (1981) *Narrativik und Semiotik*. Frankfurt. Bern: Peter D. Lang.
- Sternberg, M.** (1978) *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.
- (1981) «Ordering the Unordered: Time, Space and Descriptive Coherence», *Yale French Studies*, 61, 60-88.
- Stevick, Ph.** (εκδ.) (1967) *The Theory of the Novel*. New York and London: The Free Press.
- Todorov, T.** (1977) *The Poetics of Prose*. Trans. R. Howard. Oxford: Blackwell.
- (εκδ.) (1982) *French Literary Theory Today. A Reader*. Trans. R. Carter. Cambridge and Paris: Cambridge University Press and Éditions de la Maison des Sciences de l' Homme.
- Tomashevsky, B.** (1965) «Thematics». *Στον* Lemon-Reis (εκδ.), σ. 61-95.
- Tompkins, J.P.** (εκδ.) (1980) *Reader-Response Criticism: From Formalism to Post-Structuralism*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.
- Tynjanov, J.** (1971) «On Literary Evolution». *Στον* Matejka-Pomorska (εκδ.) σ. 66-78.

- Uspensky, B.** (1973) *A Poetics of Composition*. Trans. V. Zavarin and S. Wittig. Berkley: University of California Press.
- Vannier, B.** (1972) *L' Incription du Corps. Pour une Sémiotique du Portrait Balzacien*. Paris: Klincksieck.
- Volosinov, V.N.** (1971) «Reported Speech». *Στονς* Matejka-Pomorska (εκδ.), σ. 149-175.
- Weinberg, D.R.** (1978) *The Nature, Style, and Aesthetics of Papadhiamanian Prose*. Ph. D: Michigan State University.
- Wellek, R.-Warren, A.** (1973) *Theory of Literature*. London: Penguin.
- Wellek, R.** (1982) *The Attack on Literature and Other Essays*. Brighton: The Harvester Press.

Συμπληρωματική Βιβλιογραφία Παπαδιαμάντη (1986-1999)*

Γιάγκος Ανδρεάδης, *Τα παιδιά της Αντιγόνης: Μνήμη και ιδεολογία στη Νεώτερη Ελλάδα*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1989, σσ. 211-238.

Γ.Ε. Ασλανίδης, *Το μητρικό στοιχείο στη «Φόνισσα» του Παπαδιαμάντη: Ψυχαναλυτικό δοκίμιο*, Αθήνα, Εκδ. Ράπτα, 1988.

R. Beaton, *The Sea as a Metaphorical Space in Modern Greek Literature*, *Journal of Modern Greek Studies*, 7ii (1989) 253-272.

Μαρία Γκασούνικα, *Η κοινωνική θέση της γυναικας στο έργο του Παπαδιαμάντη*, Αθήνα, Φιλιππότης, 1998.

Φ.Α. Δημητρακόπουλος και Ελ. Δαμβουνέλη, *Το Roman-feuilleton (Μυθιστόρημα-επιφυλλίδα)*, ο Παπαδιαμάντης και η *Εφημερίς* (1883-1891), *ΕΕΦΣΠΑ*, 24 (1986-1991) 433-450.

Φ.Α. Δημητρακόπουλος (επιμ.), *Αλέξανδρον Παπαδιαμάντη Διηγήματα* (επιλογή), Αθήνα, Νεοελληνική Βιβλιοθήκη, 1988.

Φ.Α. Δημητρακόπουλος, *Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης [Το λάβαρον]*, ανέδοτες παπαδιαμαντικές σελίδες από το *Αρχείο Γ. Παπαδιαμάντη*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1989. Νέα ολοκληρωμένη έκδοση, Αθήνα, Καστανιώτης, 1993.

Φ.Α. Δημητρακόπουλος (επιμ.), *Παπαδιαμάντης και Σκιάθος: Φωτογραφίες από το Αρχείο Merlier*, Αθήνα, Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών, 1991.

Φ.Α. Δημητρακόπουλος και Γ.Α. Χριστοδούλου, *Κωνσταντίνος Φαλτάιτς και Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης: ανέκδοτα και αθησαύριστα κείμενα*, *Παρονοία*, 8 (1992) 219-224.

Ευχαριστώ τη Σοφία Μπόρα για τη βοήθειά της.

- Φ.Α. Δημητρακόπουλος και Γ.Α. Χριστοδούλου,** Φύλλα εσκορπισμένα: Τα παπαδιαμαντικά αυτόγραφα, γνωστά και άγνωστα κείμενα, Αθήνα, Καστανιώτης, 1994 [Βλ. και Ν.Δ. Τριανταφυλλόπουλος, *Καθημερινή*, 17/1/95].
- Φ.Α. Δημητρακόπουλος, Γ.** Βλαχογιάννης και Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης. Πολιές και νέες μαρτυρίες, *Ναυπακτιακά*, 7 (1994-5) 223-229.
- Φ.Α. Δημητρακόπουλος και Β. Λαμπροπούλου,** Το «Άνθος του γυαλού» του Παπαδιαμάντη. Οριστική έκδοση, *Νέα Εστία*, 142 (1997) 1307-1314.
- Φ.Α. Δημητρακόπουλος,** Αλεξάνδρου Παπαδιαμάντη «Τρικολόρο» ή «Μακρακιστίνα». Το κείμενο του *Μπουκέτου*, Λευκωσία, Ακτή: Σειρά λογοτεχνικής μελέτης 21, 1997 (ανάτυπο).
- Φ.Α. Δημητρακόπουλος,** Μετά ενενήκοντα έτη, *Ακτή*, τχ. 35 (1998) 311-317.
- Φ.Α. Δημητρακόπουλος,** Άνθος της Εδέμ: Παπαδιαμαντικά κείμενα και μελέτες, Αθήνα, Φιλιππότης, 1999.
- Θεόκλητος Διονυσιάτης,** Ο κοσμοκαλόγερος Παπαδιαμάντης, Αθήνα, Αστήρ, 1986.
- Ρένα Ζαμάρου,** «Υπό την Βασιλικήν Δρυν» του Παπαδιαμάντη: Δύο υπερρεαλιστικές εκδοχές στον Εμπειρικό και τον Εγγονόπουλο, *Γράμματα και Τέχνες*, περ. Γ', τχ. 72 (1994) 31-34.
- Γ. Θέμελης,** Ο Παπαδιαμάντης και ο κόσμος του, Αθήνα, Διάπτων, ²1991.
- Irene Kacandes,** Orality, Reader-Address and «Anonymous You»: On Translating Second Person References from Modern Greek Prose, *Journal of Modern Greek Studies*, 8ii (1990) 223-243.
- Αγγ. Καλογερόπουλος,** Ο θρονος του δέρατος: Η μουσική στον Παπαδιαμάντη, Αθήνα, Αρμός, 1993.
- Λ. Καμπερίδης,** Το Νάι το γλυκύ ...το πράον, Αθήνα, Δόμος, ²1990.
- Λ. Καμπερίδης,** Από τον Μπρετ Χαρτ στον Παπαδιαμάντη, Αθήνα, Δόμος, 1992.
- Τ. Καραναστάσης,** Λεξιλογικά στον Παπαδιαμάντη και τον Δαπόντε: «ζούνα»-«κανδηλοσβήστης», *ΕΕΦΣΠΘ*, Τχ. Τμήμ. Φιλολογίας, 1 (1991) 261-279.
- Τ. Καραναστάσης,** Ερμηνευτικές, ετυμολογικές και κριτικές παρατηρήσεις στους «Χαλασσοχώρηδες» του Α. Παπαδιαμάντη, *ΕΕΦΣΠΘ*, Τχ. Τμήμ. Φιλολογίας, 2 (1992) 249-272.
- Κ. Καραποτόσογλου,** Ετυμολογικό γλωσσάρι στο έργο του Παπαδιαμάντη, Αθήνα, Δόμος, 1988.

- Σ. Καργάκος**, *Ξαναδιαβάζοντας τη «Φόνισσα»: μια νέα κοινωνική και πολιτική θεώρηση του Παπαδιαμάντη*, Αθήνα, Gutenberg, 1987.
- Γ.Κ. Κατσίμπαλης**, *Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης: Α' Πρώτες Κρίσεις και Πληροφορίες. Β' Συμπλήρωμα Βιβλιογραφίας* (εισαγ. και σημ. Δ. Δασκαλόπουλος, Ν.Δ. Τριανταφυλλόπουλος), Αθήνα, ΕΛΙΑ, 1991 (ανατύπωση).
- Α.Γ. Κεσελόπουλος**, *Η Λειτουργική Παράδοση στον Αλέξανδρο Παπαδιαμάντη*, Θεσσαλονίκη, Έκδ. Π. Πουρναρά, 1994.
- Ελένη Κιτσοπούλου-Θέμελη**, *Η ποίηση ποιεί δύως ο έρωτας*, Θεσσαλονίκη, 1994, σσ. 9-26, 27-35, 37-44.
- Ξ.Α. Κοκόλης**, *Για τη «Φόνισσα» του Παπαδιαμάντη: δύο μελετήματα*, Θεσσαλονίκη, University Studio Press, 1993.
- Ιωακείμ-Κίμων Κολυβάς**, *Λογική της αφήγησης και ηθική του λόγου*, Αθήνα, Νεφέλη, 1991.
- Αλ. Κοτζιάς**, *Τα Αθηναϊκά του Παπαδιαμάντη και δύο δοκίμια για το χρόνο*, Αθήνα, Νεφέλη, 1992.
- Α. Κούσουλας**, *Ανθρώπους και κτήνη*, Αθήνα, Νεφέλη, 1993.
- Elizabeth Constantinides**, Love and Death: The Sea in the Work of Alexandros Papadiamandis, *Modern Greek Studies Yearbook*, 4 (1988) 99-110.
- Elizabeth Constantinides**, The Ancient made Modern: Greek Myth and Papadiamantis, *Classical and Modern Literature: A Quarterly*, 9iv (1989) 339-346.
- Elizabeth Constantinides**, Papadiamandis into English: Some Observations, *Journal of Modern Greek Studies*, 8 (1990) 263-274.
- Β. Αμπροπούλου**, *Οι γνναίκες στο έργο του Παπαδιαμάντη*, Αθήνα, Πανεπιστήμιο Αθηνών, 1992.
- M. N. Layoun**, *Travels of a Genre: The Modern Novel and Ideology*, Princeton N.J., Princeton University Press, 1990, σσ. 21-55.
- Mary Leontsini**, Gender and Nation or the Gender of Nation: The «Homesick Wife» of Alexandros Padiamandis, στον τόμ. Y. Kalogerias & Domna Pastourmatzi (επιμ.), *Nationalism and Sexuality: Crises of Identity*, American Studies in Greece 2: Thessaloniki 1996, σσ. 135-145.
- Z. Λορεντζάτος**, *Δίπτυχο*, Αθήνα, Δόμος, 1986, σσ. 7-18.
- P. Mackridge**, «Ολόγυρα στη μνήμη»: Ο χώρος, ο χρόνος και τα πρόσωπα σ' ένα διήγημα του Παπαδιαμάντη, *Ελληνικά*, 43 (1993) 173-186.

Π.Δ. Μαστροδημήτρης, Η διαγραφή των χαρακτήρων στα πρώτα μυθιστορήματα του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη (μια πρώτη προσέγγιση), *Προοπτικές και προσεγγίσεις. Μελέτες Νεοελληνικής Φιλολογίας*, Αθήνα, Νεφέλη, 1991, σσ. 59-75.

Π.Δ. Μαστροδημήτρης, Ο ανανεωτικός δυναμισμός μιας μαχραίωντς παραδοσης. Τρεις Νεοελλήνες Πεζογράφοι: Παπαδιαμάντης, Πεντζίκης, Πρεβελάκης, Αθήνα, Δόμος, 1997.

Π.Δ. Μαστροδημήτρης, Η εκκλησία ως τέλος και ως αποκάλυψη στον Παπαδιαμάντη και στον Πεντζίκη. «Νεκρός ταξιδιώτης» (1910), Ο πεθαμένος και η ανάσταση (1944), Αθήνα, Δόμος, 1998.

Χριστόφορος Μηλιώνης, Σημαδιακός κι αταίριαστος, Αθήνα, Νεφέλη, 1994.

Στρ. Μολινός, Ο Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης και η Λεσβιακή Ανοιξη, Αθήνα, Φιλιππότης, 1999.

Θωμάς Μπεχλιβάνης, Το «Μοιρολόγι της φώκιας» του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη και ο «Πόρφυρας» του Δ. Σολωμού, *Φιλόλογος*, 61 (Φθινόπωρο 1990) 172-189.

Δημήτρης Παϊβανάς, Η αλληγορία της ανάγνωσης και η θεωρία του συμβόλου στη «Μαυρομαντηλού» του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη, *Λόγου Χάριν*, τχ. 4 (1996) 41-60.

Κωστής Παπαγιώργης, Αλέξανδρος Αδαμαντίου Εμμανουήλ, Αθήνα, Καστανιώτης, 1998.

Η.Χ. Παπαδημητρακόπουλος, Επί πτήλων αύρας νυκτερινής. Πέντε κείμενα για τον Παπαδιαμάντη, Αθήνα, Νεφέλη, 1992.

Λ. Παπαλεοντίου, Η παπαδιαμαντική μορφή της Φόνισσας και ο αφηγητής: Μερικά σχόλια, *Ελληνικά*, 47 (1997) 339-347.

Π.Β. Πάσχος, Παπαδιαμάντης - Μνήμη δικαίου μετ' εγκωμίων, Αθήνα, Αρμός, 1991.

R. Shannan Peckham, Ο Παπαδιαμάντης και η έννοια του δένδρου, *Ελληνικά*, 44 (1994) 147-157.

R. Shannan Peckham, Alexandros Papadiamantis (1851-1911): Dostoevsky's first Greek translator, *Dostoevsky Studies*, 2-6 (1994-1998) 137-140.

R. Shannan Peckham, Memory and homelands: Vizyinos, Papadiamantis and Geographical Imagination, *Kάμπος (Cambridge Papers in Modern Greek)*, 3(1995) 95-123.

- R. Shannan Peckham**, Papadiamantis, ecumenism and the theft of Byzantium, στον τόμ. D. Ricks & P. Magdalino (επιμ.), *Byzantium and the Modern Greek Identity*, Aldershot, Ashgate, 1998.
- Massimo Peri**, *Δοκίμια Αφηγηματολογίας*, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 1994, σσ. 45-98.
- Τζίνα Πολίτη**, Δαρβινικό κείμενο και η Φόνισσα του Παπαδιαμάντη. Πρόταση ανάγνωσης, *Πρακτικά Α' Διεθνούς Συνεδρίου Συγκριτικής Γραμματολογίας*, Αθήνα, Δόμος, 1995, σσ. 253-269 [=Συνομιλώντας με τα κείμενα, Αθήνα, Άγρα, 1996].
- Ελ. Πολίτου-Μαρμαρινού**, Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης, λήμμα στη σειρά *H Παλαιότερη πεζογραφία μας*, τόμ. ΣΤ', Αθήνα, Σοκόλης, 1997, σσ. 114-158.
- Δ. Προγκίδης**, Αύρα βαθύτατα αναγεννησιακή, *Nέα Εστία*, 143 (1998) 921-942.
- Δ. Προγκίδης**, *H κατάκτηση του μυθιστορήματος. Από τον Παπαδιαμάντη στον Βοκκάκιο*, μτφρ. Γ. Κιουρτσάκης, Αθήνα, Εστία, 1998 [Στα γαλλικά: *La conquête du roman. De Papadiamantis à Boccaceo*, Paris, Les Belles Lettres, 1997. Μεταξύ άλλων κριτ. βλ. *Nέα Εστία*, 145 (Φεβ. 1999) 124-134].
- Γερ. Ρηγάτος**, Τα iatρικά στη «Φόνισσα» του Παπαδιαμάντη, Αθήνα, Δόμος, 1996.
- D. Ricks**, Papadiamandis and Homer: A Note, *BMGS*, 16 (1987) 183-187.
- D. Ricks**, Papadiamandis, Paganism and the Sanctity of Place, *Journal of Mediterranean Studies*, 2 (1992) 169-182.
- G. Saunier**, Για τη «Φαρμακολύτρια» του Παπαδιαμάντη, *Παλίμψηστον*, τχ. 9/10 (1989-1990) 141-155.
- G. Saunier**, «Λαμπριάτικος Ψάλτης» de Papadiamantis ou le manifeste subverti, *Revue des Études Néo-helléniques*, I/1 (1992) 21-34.
- G. Saunier**, Aspects du père et la mère dans l'œuvre et la vie de Papadiamantis, *Revue des Études Néo-helléniques*, III/1 (1994) 5-21.
- G. Saunier**, Οι έμποροι των Εθνών και ο προσωπικός μύθος του Παπαδιαμάντη, *Θέματα Λογοτεχνίας*, τχ. 9 (Ιούλιος-Οκτώβριος 1998) 100-120.
- G. Saunier**, «Η δύψα του Δανιδ» και του Παπαδιαμάντη, *H λέξη*, τχ. 151 (Μάιος-Ιούνιος 1999) 250-253.
- G. Saunier**, *H Μετανάστις* ή το προσχέδιο του μύθου, *Ελληνικά*, 49 (1999) 93-119.

- G. Saunier**, «Η γυφτοπούλα», Μυθιστόρημα της νοθείας, θάνατος του μυθιστορήματος, Ακτή, (Καλοκαίρι 1999) 297-313.
- Z.I. Σιαφλέκης**, Το υπερφυσικό στοιχείο στον Παπαδιαμάντη και σε ομόλογους Γάλλους συγγραφείς, *Αρχείο Θεοσαλικών Μελετών*, 12 (1992) 183-197.
- K. Στεφανίποντος**, «Υπό την βασιλικήν δρυν»: Ο ονειρικός και ευφρόσυνος Παπαδιαμάντης, *Θαλλώ* (περ. έκδ. Συνδ. Φιλολ. Νομού Χανίων), τχ. 8 (1996) 25-39.
- A. Ταλιγκάρου**, Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης: από τη «Βασιλική Δρυ» στη «Φόνισσα», *Ο Πολίτης*, τχ. 41 (10/10/1997) 37-43.
- Δ. Τζιόβας**, *To παλίμψηστο της ελληνικής αφήγησης*, Αθήνα, Οδυσσέας, 1993, σσ. 222-243.
- Δημ. Δ. Τριανταφυλλόπουλος**, «Πελιδνός ο παράφρων τύραννος»: *Αρχαιολογικά στον Παπαδιαμάντη*, Αθήνα, Νεφέλη, 1996.
- N.Δ. Τριανταφυλλόπουλος**, *Μινύρισμα πτηνού χειμαζομένου: Φιλολογικά στον Παπαδιαμάντη*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1986.
- N.Δ. Τριανταφυλλόπουλος (επιμ.)**, *Με τον τρόπο του Παπαδιαμάντη: Μια ανθολογία αφηγημάτων*, Αθήνα, Κέδρος, 1991.
- N.Δ. Τριανταφυλλόπουλος (επιμ.)**, *H Αδιάπτωτη Μαγεία. Παπαδιαμάντης 1991 - Ένα Αφιέρωμα*, Αθήνα, Ίδρυμα Γουλανδρή Χορηφ, 1992.
- N.Δ. Τριανταφυλλόπουλος**, Λαογραφικά και παροιμιολογικά σε άγνωστο διήγημα του Παπαδιαμάντη, *Λαογραφία, ΛΗ'* (1995-97) 133-142.
- N.Δ. Τριανταφυλλόπουλος**, Διορθωτικά στον Παπαδιαμάντη, στον τόμ. *Αντί Χρυσέων: Αφιέρωμα στον Ζήσιμο Λορεντζάτο*, Αθήνα, Δόμος και Βικελαία Δημοτική Βιβλιοθήκη, 1995, σσ. 403-410.
- N.Δ. Τριανταφυλλόπουλος**, Μικρά Παπαδιαμαντικά, *Ελληνικά*, 47 (1997) 127-131, Μικρά Παπαταδιαμαντικά II, *Ελληνικά* 47(1997) 369-373, Ψευτική, *Ελληνικά*, 49(1999) 158-159.
- N.Δ. Τριανταφυλλόπουλος**, Ιδιωματικά στοιχεία σε μια μετάφραση του Παπαδιαμάντη, *Φιλερήμον αγάπησις. Τιμητικός Τόμος για τον καθηγητή Αγαπητό Γ. Τσοπανάκη*, Ρόδος, Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών, 1997, σσ. 657-675.
- N.Δ. Τριανταφυλλόπουλος**, Παπαδιαμάντης νοθευόμενος, *Νέα Εστία*, 143 (1998) 908-920.
- Χαράλ. Δημ. Φαράντος (επιμ.)**, *Γ.Ι. Φουσάρα, Βιβλιογραφικά στον Παπαδιαμάντη*, Αθήνα, ΕΛΙΑ, 1991.

- Σ.Ν. Φιλιππίδης**, *Τόποι: Μελετήματα για τον αφηγηματικό λόγο επτά Νεοελλήνων Πεζογράφων*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1997, σσ. 61-78.
- Ιω. Ν. Φραγκούλας**, *Ανερεύνητες πτυχές της ζωής του Αλέξ. Παπαδιαμάντη*, Αθήνα, Ιωλκός, 1988.
- Ιω. Ν. Φραγκούλας**, *Παπαδιαμαντική σκιαθίτικη προσωπογραφία*, Βόλος, Έκδ. Ωρες, 1996 (β' εκδ. επηυξημένη).

Αφιερώματα περιοδικών

(Τα άρθρα των Αφιερωμάτων και των Πρακτικών δεν αποδελτιώθηκαν χωριστά)

Ακτή (Κύπρου), τχ. 7 (Καλοκαίρι 1991) και 8 (Φθινόπωρο 1991)

Αντί, τχ. 463 (5/4/91)

Διαβάζω, τχ. 165 (8/4/87)

Παπαδιαμαντικά Τετράδια, τχ. 1 (Πρωτοχρονιά 1992), 2 (Φθινόπωρο 1993), 3 (Άνοιξη 1995), 4 (Φθινόπωρο 1998)

To παραμάλητό, τχ. 10 (Φθινόπωρο 1991)

Revue des Études Néohelléniques, 4 i-ii (1995)

Συνέδρια

Πρακτικά Α' Διεθνούς Συνεδρίου για τον Αλέξανδρο Παπαδιαμάντη, Αθήνα, Δόμος, 1996.

Διδακτορικές διατριβές

René Bouchet, *Le Nostalgique. L'imaginaire de l'espace dans l'œuvre d'Alexandre-Papadiamandis*, Paris, 1995 (επεξεργασμένη και συντομευμένη μορφή της οποίας αναμένεται να κυκλοφορήσει το 2000).

Georgia Gotsi, *Experiencing the Urban: Athens in Greek Prose Fiction, 1880-1912*, King's College, London, 1996 (σελίδες και για τον Παπαδιαμάντη).

Απόστολου Ζορμπά, Χωρία και λέξεις της Αγίας Γραφής και των λειτουργικών βιβλίων στο έργο του Αλεξ. Παπαδιαμάντη, Πανεπιστήμιο Αθηνών, 1991.

Άγγελου Μαντά, Ο τροπικός Παπαδιαμάντης. Συμβολή στη μελέτη του μεταφορικού λόγου των παπαδιαμαντικών διηγημάτων, Πανεπιστήμιο Αθηνών, 1994.

Robert Shannan Peckham, *The Geography of Haunted Places: Landscape and Imagined Communities in the Fiction of Papadiamantis*, University of London, 1994 (Τμήματα της διατριβής αυτής πρόκειται να περιληφθούν στο υπό έκδοση βιβλίο *Frontier Fictions: Nationalism and the Politics of the Place in Greece, 1870-1920*).

Υπάρχουν πολλές μεταπτυχιακές εργασίες ή DEA για τον Παπαδιαμάντη που περιλαμβάνονται στο άρθρο της **Emmanuelle Karagiannis-Moser**, *Éléments pour la réception d'Alexandre Papadiamantis en France: Inventaire et choix de Textes, Revue des Études Néo-helléniques*, 4i-ii (1995) 200· στις οποίες ας προστεθούν:

N. Evzonas, *Les rêves et les visions dans l'œuvre d' Alexandre Papadiamantis*.

N.A.E. Καλοσπύρος, Μικρή συμβολή στις παπαδιαμαντικές σπουδές, ήτοι παπαδιαμαντικά κειμενοκριτικά. Τμήμα Μεθοδολογίας, Ιστορίας και Θεωρίας της Επιστήμης, Πανεπιστήμιο Αθηνών, 1999.

A. Kaniemos, *Aspects de la mort maritime et aquatique dans l'œuvre d'Alexandre Papadiamantis*, 1998.

P. Renon, *L'orgueil chez Papadiamantis*, 1998.

Ο Παπαδιαμάντης ως μεταφραστής

Για τις νεώτερες εκδόσεις και επανεκδόσεις Μεταφράσεων του Παπαδιαμάντη, βλ. *Ημερολόγιο 1998: Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης*, φιλ. επιμ. Ν.Δ. Τριανταφυλλόπουλος, Χαλκίδα, Διάμετρος, 1997, σ. 281.

I. ΚΥΡΙΩΝ ΟΝΟΜΑΤΩΝ

- Άγρας, Τ. 20, 107, 164, 172, 247
Απέργης, Ι.Ε. 167
Αργυρίου, Α. 17, 35
Αριστοτέλης 240
Βαλέτας, Γ. 14, 106, 240, 247, 289
Βλαχογιάννης, Γ. 15
Βουτερόδης, Ηλ. 102, 167, 239
Bakhtin, M. 173, 176, 225, 237
Bal, M. 36
Balzac, H. 147
Banfield, A. 241
Barthes, R. 36, 71, 89, 99, 124, 166, 289
Bonheim, H. 241
Bonnefis, Ph. 165
Booth, W. 36, 240, 241
Bremond, C. 36
Bronzwaer, W.I. 36
Γαβριηλίδης, Βλ. 147
Γλέζος, Π. 106
Chambers, R. 134
Chatman, S. 36, 72, 101, 102, 253, 279
Cohn, D. 224, 230
Corti, M. 33, 34, 163
Culler, J. 36, 66, 71, 89, 100, 115, 122, 192, 202, 241, 248, 249, 261, 265
Genette, G. 22-24, 26, 28-29, 36, 37-38, 48, 68, 72, 74, 82-83, 99, 102, 166, 170-171, 204, 205, 244, 246, 258, 271, 277-278
Glowiński, M. 196
Greimas, A.J. 36
Gusdorf, G. 264
Δημαράς, Κ.Θ. 17, 106, 165
Δημητριάδου, Ν. 167, 168
Dickens, Ch. 210
Doležel, L. 241
Ελύτης, Οδ. 13, 35, 114, 165, 167, 294
Ζερδός, Ι. 106
Ζολά, Αιμ. 119
Hamon, Ph. 101, 108, 111, 113, 114-115, 126, 165, 280
Θέμελης, Γ. 101, 166, 167
Θερδάντες, Μ. 25
Ιωάννου, Γ. 242
Jakobson, R. 79, 124, 139

- Καβάφης, Κ. 107
 Κακλαμάνος, Δ. 167
 Καλταμπάνος, Ν. 36, 100
 Καμπερίδης, Λ. 102
 Καρκαβίτσας, Α. 106, 107, 119, 165
 Καρπόζηλου, Μ. 35
 Κατούμπαλης, Γ.Κ. 35
 Κεχαγιόγλου, Γ. 36
 Kermode, Fr. 46
 Λορεντζάτος, Ζ. 16
 Lascaris, P. 165, 167
 Lessing, G.E. 113, 149
 Lodge, D. 76, 91, 139, 283
 Lotman, Y. 34
 Μαγιακόφσκι, Βλ. 297
 Μαλεβίτσης, Χρ. 102
 Μαρασλής, Γρ. 35
 Μερακλής, Μ. 166
 Μελάς, Σπ. 101, 166
 Μιχαηλίδης, Κ. 247
 Μιχαλόπουλος, Φ. 100, 240
 Μοσχονάς, Εμ. 14, 248
 Μουλλάς, Π. 13, 15, 16, 17, 103, 209, 241, 242, 248, 289
 Μπαλάνος, Δ.Σ. 206
 Μπαστιάς, Κ. 100
 McHale, B. 211, 241
 Mendilow, A.A. 100, 102, 290
 Merlier, O. 35, 36, 99, 164
 Miller Hillis, J. 164
 Mukášovský, J. 177, 187
 Νιοβάνας, Π. 14, 25, 100
 Ξενόπουλος, Γρ. 18, 102, 165
 Οικονόμου, Ζ. 103
 'Ομηρος 149
 Παλαμάς Κ. 20, 110, 131, 158, 165, 206, 293
 Πάλλης, Αλ. 35
 Παναγιωτόπουλος, Ι.Μ. 102
 Παπαϊωάννου, Μ.Μ. 290
 Παπαντωνίου, Χ. 167
 Παπατσώνης, Τ.Κ. 35
 Παπαχρίστου, Κ. 123
 Πεντζίκης, Ν.Γ. 164, 165
 Πόλιτης, Λ. 101, 181, 289
 Πολίτης, Ν.Γ. 91, 103
 Πλάκας, Δ. 106
 Πλάτων, 169
 Πλησής, Κ. 106
 Πρωτοπαπά, Γλ. 100
 Pascal, R. 210, 213, 221, 241
 Poe, E.A. 103
 Pouillon, J. 28
 Prince, G. 31
 Proust, M. 23, 166
 Ράμφος, Στ. 99, 100, 167
 Ρωμαίος, Κ. 172, 197, 240
 Rees, C.J. 99
 Reid, J. 103
 Ricardou, J. 110
 Riffaterre, M. 141
 Rijmon-Kenan, S. 36, 256
 Romberg, B. 244
 Rossum-Guyon, Fr. 99, 100
 Σακελλίων, Γ. 241
 Σαχίνης, Α. 100
 Σεφερλή-Βέη, Εν. 247, 289
 Σπανδωνίδης, Π.Σ. 241
 Σταφυλάς, Μ. 100
 Στεργιόπουλος, Κ. 36, 247, 289
 Saunier, M. 100
 Saussure, F. 21
 Scholes, R. 22, 36, 141
 Schorer, M. 20

- Shklovsky, V. 166
 Skrine, P. 101
 Sontag, S. 289
 Sparmacher, A. 75
 Sternberg, M. 53
- Τριανταφυλλόπουλος, Δ. 167
 Τριανταφυλλόπουλος, Ν.Δ. 14, 15, 35, 103, 166
 Τωμαδάκης, Ν.Β. 100, 290
- Todorov, T. 15, 21, 28, 36
 Tomashevsky, B. 45
 Tynjanov, J. 248
- Φλωμπέρ, Γκ. 119
 Φουσάρας, Γ.Ι. 35
 Φωκάς, N. 17, 102
- Ferguson, S. 241
 Furst, L. 101
- Χαλβατζάκης, Μ. 100
 Χάρης, Π. 106, 290
 Χαριτάκης, Γ. 100
 Χατζόπουλος, Δ. 35
 Χατζόπουλος, Κ. 100
 Χειμώνας, Χρ. 35
 Χιωτέλλη, Κ. 102
- Uspensky, B. 36, 101, 167, 241
- Vannier, B. 147
 Vitti, M. 101, 172, 208
 Vološinov, V.N. 209, 229
- Warren, A. 18, 164
 Weinberg, D.R. 241
 Wellek, R. 18, 164, 297

II. ΚΕΙΜΕΝΩΝ ΤΟΥ ΠΑΠΑΔΙΑΜΑΝΤΗ

- ‘Αθασκαμός τοῦ ’Αγᾶ, δ, 112-113, 123, 196
 ‘Αγγέλιασμα, τ’, 180
 ‘Αγια καὶ Πεθαμένα 93, 156, 163-164, 240
 ‘Αθῆναι ώς ’Ανατολική Πόλις, αἱ, 73
 ‘Αιλιδάνιστος, δ, 38
 ‘Αμαρτίας Φάντασμα 118, 243, 247, 249-255, 287
 ‘Αμερικάνος, δ, 138-141, 146, 168, 240
 ‘Αποκριάτικη Νυχτιά 167, 178-179, 240
 ‘Απόλαυσις στή Γειτονιά 188-190
 ‘Αποσώστρα, ἡ, 39
 ‘Αστεράκι, τ’, 137-138, 145, 156
 Βαρδιάνος στά Σπόρκα 25, 32, 86, 119-120, 166, 171, 179-180, 191-192, 207-208, 215, 225-227, 240
 Βενέτικα, τά, 93
 Βλαχοπούλα, ἡ, 29, 38, 156, 167, 196
 Γείτονας μέ τό Λαγοῦτο, δ, 211, 221, 240
 Γιά τά ’Ονόματα 93
 Γλυκοφιλοῦσα, ἡ, 68-71, 114, 148
 Γουτοῦ-Γουπατοῦ 158, 174
 Γυνή Πλέουσσα 26, 158, 184-187, 196-197, 209
 Γυφτοπούλα, ἡ, 292
 Δαιμόνια στό Ρέμα, τά, 243, 247, 256-265, 287
 Δύο Δράκοι, οἱ, 158

- Δύο Κούτσουρα, τά, 26
 Ἐλαφροῖσκιωτοι, οἱ, 26, 86, 113,
 148, 167, 241
 Ἐξοχική Λαμπρός 38, 85, 240
 Ἔρημο Μνῆμα 39
 Ἐρωτας στά Χιόνια, δ, 80
 Ἐρως-Ἡρως 25, 86-91, 102, 193,
 228-234
 Θάνατος Κόρης, 26, 28, 155
 Θητεία τῆς Πενθερᾶς, ἡ, 92, 209
 Θέρος-Ἐρος 29-30, 32, 40-42,
 120, 156, 196, 292
 Κακόμητς, δ, 93-96, 103
 Καλόγερος, δ, 92, 177, 181, 187-
 188, 196, 213
 Καμίνι, τό, 134-137, 138, 145
 Κοινωνία καὶ Γλῶσσα 240
 Κοκκώνας τό σπίτι, τῆς, 180
 Κουκλοπαντρειές, οἱ, 205, 211,
 213, 221
 Κρούσματα, τά, 123, 130-133,
 148, 165, 166
 Λαμπριάτικος Ψάλτης 85, 105,
 113, 147, 148, 162, 240, 291
 Μάγισσες, οἱ, 166
 Μακρακιστίνα, ἡ, 173
 Μαῦρα Κούτσουρα, τά, 124, 177-
 178, 208
 Μαυρομαντηλού, ἡ, 25, 92, 108-
 110, 153, 165
 Μιά Ψυχή 183-184
 Μοιρολόγι τῆς Φώκιας, τό, 166
 Ναυαγίων Ναυάγια 165, 241
 Νοσταλγός, ἡ, 25, 39-40, 158,
 197-203
 Ντελησυφέρω, ἡ, 158, 223-224
 Ξεπεσμένος Δερδίσης, δ, 73-79,
 121-122
 Ὁλόγυρα στή Λίμνη 120-121,
 141-145, 146, 156, 158
 Ὄνειρο στό Κῦμα 156, 243, 247,
 265-274, 287, 290
 Παιδική Πασχαλιά 180, 221-223,
 224, 242
 Πανδρολόγος, δ, 99, 152, 196
 Πανταρώτας, δ, 113, 216-217
 Πάσχα Ρωμέϊκο 150-151, 240
 Πατέρα στό Σπίτι! 38, 241
 Πεντάρφανος, δ, 167, 209
 Πεποικιλμένη, ἡ, 148
 Πιτρόπισσα, ἡ, 39
 Πολιτισμός εἰς τό Χωρίον, δ,
 152-153, 157, 214, 217-219
 Ρεμβασμός τοῦ Δεκαπενταυγού-
 στον 157
 Ρόδιν' Ἀκρογιάλια, τά, 27-28,
 32-33, 120, 168
 Σημαδιακός, δ, 167
 Σταχουμαζώχτρα, ἡ, 32, 38, 182-
 183, 242
 Στήν 'Αγι' Ἀναστασά 85, 115-
 118, 123, 124, 240
 Στό Χριστό στό Κάστρο 25, 123,
 128-130, 147, 240
 Συντέκνισσα, ἡ, 174, 212
 Τελευταία Βαπτιστική, ἡ, 31,
 167, 240
 Τραγούδια τοῦ Θεοῦ 83-84
 Τρελή θραδιά 167, 211, 212
 Τυφλοσύρτης, δ, 38, 204, 209
 Τύχη ἀπ' τήν Ἀμέρικα, ἡ, 80-81,
 205
 Ὑπηρέτρα 174-176, 214, 240
 Ὑπό τήν Βασιλικήν Δρῦν 243,
 244, 247, 282-285
 Φαρμακολύτρια, ἡ, 243, 247,

- 275-282, 287, 290
Φόνισσα, ή, 47-68, 88, 100-101, 123, 124, 150, 155, 193-195, 196, 234-237, 241
Φραγκλέικα, τά, 181
Φτωχός "Αγιος" 123, 124-128, 153-154, 214-215
Φωνή τοῦ Δράκου, ή, 42-47

- Φώτα** 'Ολόφωτα 32, 113, 196
Χαλασοχώρηδες, οί, 32, 151, 158, 180-181, 187-188, 241, 292
Χατζόπουλο, τό, 124
Χριστούγεννα τοῦ Τεμπέλη, τά, 219-220, 224
Χωρίς Στεφάνι 92-93
"Ωχ! Βασανάκια 153

III. ΘΕΜΑΤΩΝ ΚΑΙ ΟΡΩΝ

- αίνιγμα**, 40, 41, 86, 89, 118, 140-141, 146, 193, 275, 288
αιτιολογία, 21, 41, 74, 80, 99, 255, 278, 283
 - καλλιτεχνική, 80, 93
 - θεαλιστική, 80, 111, 112, 140, 177, 255
 - συνθετική, 80, 95, 278
αληθοφάνεια, 107, 141, 159, 172-173, 177, 192
 - αναφορική, 109
 - διακειμενική, 109
αλληγορία, 253, 260-261, 264-265
 - αναγνωστικής διαδικασίας, 122, 264-265
 - γραφής, 122, 264-265
αναγνώστης, 31, 39, 44, 46, 49, 51, 52-53, 58-59, 61, 66, 89, 90-91, 149-150, 152, 218-219, 222, 234, 239, 246, 255, 267, 272
 - πραγματικός, 33-34
 - υποδηλούμενος, 31, 33
ανάληψη, 38, 40, 49, 50, 51, 57, 86, 87, 88
 - ανάμικτη, 51
 - εξωτερική, 53, 68, 87

- επαναληπτική, 86
 - εσωτερική, 41, 87, 89
 - ετεροδιηγητική, 53, 68
 - ομοδιηγητική, 59, 87, 89
 - πλήρης, 51
 - συμπληρωματική, 52, 59, 87, 89
αναλογία, 53, 54, 60-61, 100, 101, 126, 136, 232, 278, 279, 280
αναχρονία, 38, 95
 βλ. και ανάληψη, πρόληψη
ανισοχρονία, 72, 80
ανοικείωση, 84, 165-166, 209-210
αποαυτοματοποίηση, 84, 162, 166
απογύμνωση λογοτεχνικής σύμβασης, 41, 173, 196
αποδέκτης της αφήγησης, 24, 31, 32-33
 - επαφή με αφηγητή, 31-32
 - σχέση με αναγνώστη, 31
απόκλιση, 34, 71, 82, 91-92, 159-160, 161-162, 246, 291-296
αρχή in medias res, 38-42, 43, 49, 256

- ανταρχικός/ανθεντικός λόγος*, 173, 195, 235, 240
- αυτοδιογραφικό διήγημα*, 243, 247-248, 285-286, 295
- αυτοδιηγητική αφήγηση*, 26, 29, 243-290
 - απομνημόνευμα, 244-245
 - εξομολόγηση, 244
 - επιστολικό αφήγημα, 244
- αυτολειτουργία (στοιχείου)*, 248
- αφηγείσθαι*, 22-23, 24, 27, 69, 101-102, 244, 258, 264, 273, 275, 290
 - λειτουργίες, 24-26
 - επικοινωνιακή, 25, 196
 - ιδεολογική, 26 βλ. και συγγραφέας-ιδεολογία
 - οργανωτική/σκηνοθετική, 25, 196
 - πιστοποιητική, 25-26
 - χρόνος, 69, 258, 275, 290
 - χώρος, 69, 101-102
 - έλλειψη, βλ. λ.
 - επιμήκυνση, βλ. λ.
 - παύση, βλ. λ.
 - περίληψη, βλ. λ.
 - σκηνή, βλ. λ.
- αφηγηματικά μέρη*, 72, 78, 81
 - έλλειψη, βλ. λ.
 - επιμήκυνση, βλ. λ.
 - παύση, βλ. λ.
 - περίληψη, βλ. λ.
 - σκηνή, βλ. λ.
- αφηγηματική γραμματική*, 21-22, 36
- αφηγηματική φωνή*, 28, 72, 102, 125, 127, 145, 245-246, 256, 272, βλ. και *αφηγητής*
 - διαφορά με εστίαση, 28-30, 245-246
- αφηγηματικό ενδιαφέρον*, 41, 58, 293
 - αγωνία, 40-41, 58, 59, 61, 86, 183, 246, 256, 270, 293
 - έκπληξη, 40, 42, 53, 55, 59, 61, 88
 - περιέργεια, 30, 39, 41, 292
- αφηγηματικό επίπεδο*, 26-28, 99, 277
- αφηγηματικό κείμενο (αφήγηση)*, 22, 23, 24, 26, 71
- αφηγηματικό σχόλιο*, 41, 72, 78, 167, 174, 177, 190, 196-203, 208
 - έλλειψη, 241
- αφήγηση γεγονότων*, 170
- αφήγηση λέξεων*, 170
- αφηγητής*, 24, 30
 - αυτοδιηγητικός, 26, 248, 265
 - ενδοδιηγητικός, 26, 27, 28, 31, 277
 - εξωδιηγητικός, 26, 27, 28, 31, 173, 216, 227, 277, 294
 - ετεροδιηγητικός, 26, 27, 28, 173, 227, 244
 - καλυμμένος, 24, 28, 31
 - μεταδιηγητικός, 26
 - ομοδιηγητικός, 26, 27, 28, 137, 184, 244, 277
 - σχέση με συγγραφέα, 30-31
 - φανερός, 24, 28, 31, 33, 125, 169, 217
- αχρονία*, 68-69, 70, 291
- βουλητική λειτουργία*, 77, 124
- δεικτικά*, 182, 211-212, 241-242, 262
- «δείχνω» vs «λέω», 24, 240

- δήλωση**, 85, 110, 127, 138, 151, 283
διακοπή, 73, 74, 90, 102
διάλογος, 86, 112, 140, 176-180,
 190, 197, 203-204, 220, 223-
 224, 237, 241, 261, 294
 – κρυφός, 225
 – περιστασιακός, 177, 182-
 187, 198
 – προσωπικός, 177, 180-182
 – συζήτηση, 177-180
 – μονολογιοποίηση, 187-195
διάρκεια, 37, 71-82, 97, 169, 171,
 203-204
 – αφηγηματική, δλ. αφηγημα-
 τικά μέρη
 – ψυχολογική, 102
«διήγησις», 169-170, 204, 205,
 238, 239
διφωνικός λόγος, 176, 210, 224,
 295
δόλωμα, 46, 61
- εγώ-αφηγητής**, 245, 256-257, 259,
 261, 268, 271, 272
εγώ-ήρωας, 245, 257-258, 260,
 268, 275
είδη της περιγραφής, 111-114
 – περιγραφή-θέαμα, 111-112,
 131, 132, 140, 144, 146
 – περιγραφή-λόγος, 111, 112-
 113, 132, 140, 188-190
 – περιγραφή-πράξη, 111, 113-
 114, 119, 131, 137, 144, 161
**εικονιστική-διαγραμματική σχέ-
 ση**, 79, 83
ειρωνεία, 33, 57, 58-59, 63, 88,
 127, 151, 157, 158, 201, 212,
 219, 220, 222, 224, 232, 234,
 237, 238, 242, 246, 255, 267,
 272, 276, 277-278, 288, 290
 – της αυτοπροδοσίας, 58
 – των γεγονότων, 58-59
 – δραματική, 58, 272
έκθεση των παρελθόντος, 38-42,
 43, 51, 76, 99, 157, 188, 201-
 202, 216, 218, 219
 – αργοπορημένη/καθυστερη-
 μένη, 39, 40, 60, 186
 – διασκορπισμένη/διανεμημέ-
 νη, 39, 40, 49, 53, 55, 219
 – συγκεντρωμένη, 39, 40, 49,
 94
«έκφρασις», 110
εκφώνημα (περιγραφικό), 112,
 121, 122, 125, 130, 135, 138,
 153, 162, 164-165
εκφώνηση, 108, 125, 131, 135, 142,
 151, 252, 257, 282, 283.
ελεύθερος πλάγιος λόγος, 204,
 210-237, 238, 241, 276
 – τυπολογία, 210-215
 – γραμματική, 211-212
 – επιτονισμός, 212, 220,
 222, 223
 – ιδιωματισμοί, 213-215
 – περιεχόμενο, 215
 – περικείμενο, 212-213, 222,
 223, 224, 227, 238
 – λειτουργία, 216-237
έλλειψη, 53, 72, 79, 80, 90
ελλεκτική ενέργεια, 173, 224
**εμποτισμός αφηγηματικού κειμέ-
 νου**, 206-210

- επαναληπτική αφήγηση**, 83, 86-91, 277, 292 254, 265, 273, 281, 286, 287-288, 296
- επιμήκυνση**, 72, 81, 90
- ερμηνευτικός κώδικας**, 89
- εστίαση/οπτική γωνία/προοπτική**, 28, 39, 40, 42, 55, 56-57, 86, 88, 111, 124, 127, 140, 141, 143, 144, 206-207, 216, 218, 231, 238, 245-246, 249, 257, 268, 280, 282, 288, 294-295
- εξωτερική, 29, 32, 36, 40, 76, 86, 88, 167, 186, 228, 276, 278
 - εσωτερική, 28-29, 36, 40, 102, 140, 193, 201, 218, 228, 233, 246, 259, 263
 - καθορισμένη, 29
 - μεταβλητή, 29
 - πολλαπλή, 29
 - μηδενική, 28, 33, 36, 102, 207, 227, 295
 - εναλλαγές, δλ. παράλειψη, παράληψη
 - κριτική της, 28-30, 36
- ηθογραφία**, 16, 33-34, 98, 147, 181, 221
- θαμιστική αφήγηση**, 80, 83, 84, 91-96, 112, 114, 142, 219, 268-269, 274, 288, 291
- ειδίκευση, 94, 269
 - καθορισμός, 94, 269
- θέμα**, 21, 27, 46, 55, 62-66, 69, 74, 81, 97, 100, 118, 127, 129, 132, 135, 179, 183-184, 192-193, 206, 217, 221, 232-233, 236, 254, 265, 273, 281, 286, 287-288, 296
- ισοχρονία**, 48, 72
- ιστορία (fabula)**, 36, 99
- ιστορία (story)**, 22, 23, 24
- χρόνος, 37, 47-48, 71-72, 74, 82-83, 94
- «καιρός», 46-47, 66
- καταλύτες**,
- ευρετηριακοί, 71, 172
 - πληροφοριακοί, 71, 172
- κατηγόρημα (περιγραφικό)**, 115, 116, 117, 118, 120, 121-122, 124, 125, 128-129, 130, 133, 143, 150, 152, 153, 155, 156, 166, 252-253, 257-258, 269, 282-283.
- κριτική**,
- εξωτερική, 18
 - διογραφική, 18, 19, 30, 106, 247-248
 - ψυχολογική, 15, 106
 - εσωτερική, 20, 30, 106, 297
 - και ποιητικής σχέση, 23
- λειτουργία της περιγραφής**, 107, 131, 134-146, 163, 280
- «διακοσμητική», 135, 136, 163
 - επαληθευτική, 127-128, 258
 - οργανωτική, 132-133, 134, 280
 - οριοθετική, 129, 134

- πληροφοριακή, 132
- χαρακτηρολογική, 145, 153-154, 280
- λεπτομέρεια*, 126, 150, 156
 - ασήμαντη, 166
- λόγος*
 - αναφερόμενος, βλ. διάλογος, μονόλογος
 - αφηγηματοποιημένος, 170-171
 - μετατιθέμενος, βλ. εμποτισμός, ελεύθερος πλάγιος λόγος.
- λόγος (langue)*, 21
- λόγος της μνηστηλασίας*, 22, 23
- λογοτεχνικό είδος (genre)*, 93, 202
- locus amoenus*, 117, 143, 144, 269
- μετα-αφήγηση*, 26, 27, 118, 125, 126, 127, 128, 166, 277
 - εξηγητική λειτουργία, 277
 - θεματική λειτουργία, 278
- μεταφορά*, 64, 66-68, 76, 79, 121, 126-127, 131, 133, 141, 146, 164, 166, 186, 259, 284
- μετωνυμία*, 66, 68, 77, 79, 121, 122, 124, 129, 131, 133, 139, 143, 146, 158, 259, 274, 281, 282, 283, 284.
- «μήμησις», 169, 170, 171, 204, 205, 238, 239, 240
- μημική*, 220-221, 223, 226-227, 238
- μοναδική αφήγηση*, 83, 85, 91, 92, 96, 291
- μονόλογος*,
 - αναγκαστικός, 174, 240
 - «έν διπλῷ», 191-195 βλ. και διάλογος-μονολογοποίηση
 - εσωτερικός, 227, 230, 234, 235, 240, 242, 276
- μοτίβο*, 17, 37, 50, 85, 90, 101, 102, 233, 271, 293
- νατουραλισμός*, 16, 101, 120, 147, 161, 165, 235.
- ομιλία (parole)*, 21
- ομωνυμία*, 135-137, 184, 266-267, 274
- ονοματολογία*, 115, 116, 117, 118, 120, 124-125, 130, 133, 143, 153, 190, 252, 257, 258, 261, 269
- οπτική γωνία*, βλ. εστίαση/προπτική
 - αντιληπτική, 245, 253, 284
 - εννοιολογική, 56, 101, 245, 253, 284
- παντώνυμο*, 114, 116, 118, 122, 123, 143, 153, 186, 252, 282
- παράδειγμα*, 106, 107, 123, 146, 163, 165, 267, 293
- παράλειψη*, 41, 52, 59, 246, 258, 270, 271-272
- παράληψη*, 246, 270, 271, 272
- παραλληλισμός*, 118, 151, 160, 284
- παρωδία*, 41-42, 157, 179, 212, 227, 255, 292

- παύση**, 72, 92, 114, 137, 145, 291
 – περιγραφική, 80, 81, 82, 92,
 111-112, 145, 262-263
- περιβάλλον αναφοράς** 21, 74, 76,
 156, 232, 233, 259, 274, 284
- περιγραφή**, 72, 78, 81-82, 94, 105-
 168, 293-294
 – είδη, βλ. λ.
 – λειτουργία, βλ. λ.
 – οργάνωση, βλ. λ.
 – τυπολογία, βλ. λ.
- περίληψη**, 72, 75, 77, 79, 80, 169,
 219
- πλοκή** (*sjužet*), 36, 99
- πλοκή**, 46, 71, 77, 82, 99, 134, 139,
 156, 172, 279, 288, 291, 292
 – αποκάλυψης, 279-280
 – λύσης, 279
- ποιητική**, 21-22, 291, 297
 – και κριτική, 23
- πολυμοναδική αφήγηση**, 83-86
- προβολή**, 82, 108, 288
- πρόληψη**, 38, 47, 51, 55, 70, 86,
 256
 – εξωτερική βλ. Επίμετρο I
 – επαναληπτική (προμνημό-
 νευση), 69, 86, 96
 – εσωτερική, 43, 69, 265, 280
 – ετεροδιηγητική, βλ. Επίμε-
 τρο I
 – ομοδιηγητική, 69, 265, 280
 – συμπληρωματική, 43
- προοπτική**, βλ. εστίαση
- προσήμανση**, 48-49, 61, 100, 254
- πρώτη αφήγηση**, 27, 43, 49, 50, 51,
 57, 99
- «πρωτορόσωπη» αφήγηση, 243,
 244, 290, βλ. και αυτοδιηγητι-
 κή αφήγηση.
- πυρήνες**, 71, 293
- ρεαλισμός**, 111, 119, 147, 159, 160,
 161, 165
- ρεαλιστικό κείμενο**, 20, 78, 79,
 110, 125, 161, 163, 293-294,
 296-297
- ρητορική ερώτηση**, 218, 223, 228,
 229, 235
- ρυθμός**, βλ. διάρκεια
- σειρά**, 37, 38, 53, 71, 86, 96-97,
 250, βλ. και αναχρονία
- σκηνή**, 72, 75, 76, 77, 80-81, 82, 91,
 92, 169, 188, 203, 219, 291
 – πτυχωμένη, 75, 77, 80
- συγγραφέας**,
 – ιδεολογία, 16, 20, 82, 98-99,
 105, 148, 206, 233, 239, 296
 – παρεμβάσεις, 25, 90-91, 202,
 233-234
 – σχέση με αφηγητή, 30-31
 – υποδηλούμενος/υπονοούμε-
 νος, 30, 36, 241
- συλλειτουργία (στοιχείου)**, 248
- σύμβαση**,
 – της μη χρονογραφικής ανά-
 πτυξής, 68
 – της τέλειας μνήμης, 263
- συνδήλωση**, 85, 110, 117, 121, 128,
 135, 136, 137, 140, 145, 150,
 152, 155, 185, 194, 235, 240,

- 251, 252, 269, 271, 272, 283,
284, 286
- δείκτης, 24
- συνειδησιακή ροή*, 230
- συνέπεια της προτεραιότητας*, 53,
55
- σύνταγμα (αφηγηματικό)*, 107,
123, 163, 293
- συνωνυμία*, 137-138, 266-267, 274
- συχνότητα*, 37, 53, 82-96, 97-98
 - επαναληπτική αφήγηση,
βλ.λ.
 - θαμιστική αφήγηση, βλ. λ.
 - μοναδική αφήγηση, βλ. λ.
 - πολυμοναδική αφήγηση,
βλ.λ.
- ταξινόμηση*, 107, 108, 109, 118,
119, 125, 128, 130-131, 133,
164, 252, 256-257.
- τέλος*,
 - αμφίσημο, 66, 101, 255
 - ανάδρομο, 45
 - ανοιχτό, 101
 - έκπληξη, 279
 - ευτυχές, 42, 85, 183, 233
- «*τριτοπρόσωπη*» αφήγηση, 244,
290
- τροπικότητα*, 142, 145, 252, 284,
288
- τυπολογία της περιγραφής*, 114-
122
 - κατηγόρημα, βλ. λ.
 - ονοματολογία, βλ.λ.
 - παντώνυμο, βλ.λ.
- υδριδιακή κατασκευή*, 237
- υποκατάστατος ευθύς λόγος*, 229,
233, 235
- χαρακτήρες*,
 - επίπεδοι, 292
 - σφαιρικοί, 159
 - τύποι, 159-160
 - ονόματα, 63, 67, 77, 101,
167, 290
- χρόνος*,
 - γραμμικός, 65, 291
 - κυκλικός-λειτουργικός, 65-
66, 84-86, 93, 95, 96, 99,
103, 289, 291
 - φολκλορικός-ποιμενικός,
64, 98
- ψευδοδιηγητική αφήγηση*, 26, 27
- ψευτοθεματική/κενή θεματική*,
111, 132, 140, 153, 161, 165, 283

ΠΑΡΟΡΑΜΑΤΑ ΚΑΙ ΣΥΜΠΛΗΡΩΣΕΙΣ

- σ. 13 αράδ. 25: *Αλληλογραφίας: πρόσθ. τώρα Αλεξάνδρου Παπαδιαμάντη, Αλληλογραφία, φιλ. επιμ. Ν.Δ. Τριανταφυλλόπουλος, Αθήνα, Δόμος, 1992.*
- σ. 21 αράδ. 23: *Αντί λειτουργία λογοτεχνίας, γράφ. λειτουργία της λογοτεχνίας.*
- σ. 35 αράδ. 4: *Αντί εκδόθηκε, γράφ. δημοσιεύτηκε.*
- σ. 35 αράδ. 14. (Merlier, 1934β, σ. 249-253): *πρόσθ. τώρα (5, 321-322).*
- σ. 67 αράδ. 26. *Αντί της το Μάιο, γράφ. της θάνατος το Μάιο.*
- σ. 73 αράδ. 16: (B.5, 287 κ.εξ): *πρόσθ. τώρα (5, 269-272).*
- σ. 73 αράδ. 21: (B.5, 287): *πρόσθ. τώρα (5, 270).*
- σ. 73 αράδ. 29 (B.5, 289-290): *πρόσθ. τώρα (5, 271-272).*
- σ. 123 αράδ. 29 (B.5, 353): *πρόσθ. τώρα (5, 199-203).*
- σ. 123-4 αράδ. 31 κ.εξ. (B.5, 355): *πρόσθ. τώρα (5, 201) με διαφορές στο κείμενο.*
- σ. 218 αράδ. 34-35: *Αντί περίπτωση δύμου, γράφ. περίπτωση του διδύμου.*
- σ. 240 αράδ. 38, σημ. 8: (B.5, 300 κ.ε.): *πρόσθ. τώρα (5,288-299).*
- σ. 247 αράδ. 33: *Αντί τη σημασία, γράφ. στη σημασία.*

ΦΩΤΟΣΤΟΙΧΕΙΟΘΕΣΙΑ ΦΩΤΟΚΥΤΤΑΡΟ, Ε.Π.Ε.
ΑΡΜΟΔΙΟΥ 14, ΤΗΛ. 32.44.111
ΕΚΤΥΠΩΣΗ ΟΦΣΕΤ
ΕΥΑΓΓΕΛΙΑ Π. ΠΑΡΑΣΚΕΥΟΠΟΥΛΟΥ
ΑΓΙΑΣ ΠΑΡΑΣΚΕΥΗΣ 46. ΤΗΛ. 57.69.100
ΓΙΑ ΛΟΓΑΡΙΑΣΜΟ ΤΗΣ ΕΚΔΟΤΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΙΑΣ
«ΚΕΔΡΟΣ»
Γ. ΓΕΝΝΑΔΙΟΥ 3, 106 78 ΑΘΗΝΑ, ΤΗΛ. 38.09.712
ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟΣ 2001